



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Das Populäre Theater im Wandel der Zeit  
Was heute von der anfänglichen radikalen Phase der 1970er  
Jahre geblieben ist  
Eine Analyse anhand von Fallbeispielen aus Kenia und Chile

Verfasserin

**Daniela Lucia Bichl**

angestrebter akademischer Grad

**Magistra (Mag.)**

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 057 390

Studienrichtung lt. Studienblatt: Internationale Entwicklung

Betreuerin: Dr. Anna Gottschligg-Ogidan



## **Gracias**

Diese Arbeit widme ich meinen Großeltern

*Hugo Jorquera Guerra* und *Violeta del Carmen Mercado Ramos*,  
die meinen Studienabschluss leider nicht mehr miterleben konnten.

Ich bedanke mich bei meiner Betreuerin *Dr. Anna Gottschligg-Ogidan* für ihre kompetente und herzliche Betreuung während der Entstehung meiner Diplomarbeit. Durch ihr vielseitiges Wissen und ihre langjährige Erfahrung konnte ich viel von ihr lernen. Ich bedanke mich für ihre Geduld, Verlässlichkeit, Gewissenhaftigkeit und die vielen spannenden Gespräche während ihrer Sprechstunden.

Danke an meinem Verlobten *Markus Toth* für seine Liebe, Inspiration, Unterstützung und dafür, mich dazu motiviert zu haben meinen Forschungsaufenthalt in Chile zu absolvieren; des Weiteren Danke für das Korrekturlesen, die Hilfe beim Formatieren und den Austausch von Ideen, Meinungen und Ansichten.

Danke an meine Eltern *Violeta Lucia* und *Markus* und an meinen Bruder *Philipp* für die lebenslange Unterstützung, die Geborgenheit, den Zusammenhalt, die Inspiration und ihre Liebe. Danke, dass ihr mir während des Studiums stets Kraft gegeben habt und mich zu dem gemacht habt, was ich heute bin. Danke für euren Glauben an mich.

Herzlichen Dank an meine liebe *Conny Springer* für die emotionale Unterstützung und die motivierenden Worte in allen Entstehungsphasen dieser Diplomarbeit. Danke *Claudia Toth* für das gewissenhafte Korrekturlesen und Danke an *Katharina Binder*, *Valerie Weidinger* und *Jenny Kuhn* für die gemeinsam verbrachten Stunden in der Nationalbibliothek.

Bei der chilenischen Theatergruppe *LaObra Socioteatral*, insbesondere bei *Gisel Sparza Sepúlveda* und bei der französischen Theateraktivistin *Nadia Cicurel* bedanke ich mich für die Zusammenarbeit in Chile und die daraus entstandene Freundschaft. Ohne ihre Unterstützung wäre die Entstehung dieser Arbeit nicht möglich gewesen.



## Inhaltverzeichnis

1. Einleitung.....	9
1.1. Einführung in das Thema .....	10
1.2. Forschungsfrage und Hypothesen .....	12
1.3. Gliederung.....	14
1.4. Methodik .....	16
2. Populäres Theater: Ursprung und Entwicklung.....	17
2.1. Terminologische Vielfalt rund um das Populäre Theater .....	17
2.2. Rund um das Populäre Theater - Einflüsse und Impulsgeber .....	19
2.2.1. Bertolt Brecht (*10. 02.1898, † 14.08.1956) .....	20
2.2.1.1. Bertolt Brecht und sein Weg zum Epischen Theater.....	21
2.2.1.2. Das Epische Theater und der Verfremdungseffekt.....	24
2.2.1.3. Was Bertold Brecht und das Populäre Theater verbindet.....	28
2.2.2. Paulo Freire (*19. 09.1921, † 02.05.1997).....	32
2.2.2.1. Paulo Freire und die Volksbildung .....	32
2.2.2.2. Paulo Freire und der Weg zur Bewusstwerdung – „conscientização“ .....	33
2.2.2.3. Was Paulo Freire und das Populäre Theater verbindet.....	35
2.2.3. Augusto Boal (*16. 03.1931, † 02.05.2009) .....	38
2.2.3.1. Augusto Boal und das Theater der Unterdrückten (TdU) .....	38
2.2.3.2. Zum Begriff „Unterdrückung“ .....	40
2.2.3.3. Methoden und Formen des TdU.....	41
2.2.3.4. Was Augusto Boal und das Populäre Theater verbindet .....	44
2.3. Populäres Theater in Kenia und Chile.....	50
2.3.1. Kenia .....	53
2.3.1.1. Zum Begriff „Populär“ .....	54
2.3.1.2. Wurzeln des Populären Theaters in früher Oraltradition.....	57
2.3.1.3. Entwicklung und Bedeutung des Populären Theaters – von Community Theatre zu Popular Theatre .....	58
2.3.1.3.1. Community Theatre.....	58
2.3.1.3.2 Populäres Theater .....	58

2.3.1.3.3. Ngũgĩ wa Thiong’o und das Kamĩĩĩĩĩ Theaterprojekt in Kenia .....	60
2.3.2. Chile .....	62
2.3.2.1. Zum Begriff „Populär“ .....	64
2.3.2.2. Entwicklung und Bedeutung des Populären Theaters in Chile .....	66
2.3.2.2.1. Die Theatergruppen der chilenischen Universitäten und ihr Beitrag zum Populären Theater.....	68
2.3.2.2.2. Unabhängige Theatergruppen und ihr Beitrag zum Populären Theater Chiles.....	71
2.3.2.2.3. Creación Colectiva .....	73
3. Populäres Theater im Wandel der Zeit.....	81
3.1. „The call for social change“ in Kenia und Chile.....	81
3.1.1. Kenia .....	82
3.1.1.1. Ngũgĩ wa Thiong’o und seine Kritik an globalen Machtverhältnissen und neokolonialer Politik Kenias .....	85
3.1.1.2. Das Kamĩĩĩĩĩ Theaterprojekt.....	87
3.1.1.2.1. Entstehung und Inhalte der Kamĩĩĩĩĩ Theaterstücke.....	88
3.1.1.2.2. Potential des Kamĩĩĩĩĩ-Theaterprojekts zu Sozialem Wandel.....	92
3.1.2. Chile .....	105
3.1.2.1. LaObra Socioteatral in Chile und ihre Kritik an globalen Machtverhältnissen und an der neoliberalen Politik Chiles .....	105
3.1.2.2.1. Aktivitäten von LaObra Socioteatral während meines Forschungsaufenthaltes und ihr Potential zu sozialem Wandel .....	107
3.2. Populäres Theater im staatlichen Kontext – Wie politische Rahmenbedingungen das Populäre Theater an seiner Entfaltung behindern .....	116
3.2.1. Das <i>Kamĩĩĩĩĩ Theaterprojekt</i> : Zensur und staatliche Unterdrückung .....	116
3.2.2. <i>La Obra Socioteatral</i> und die neoliberale Politik Chiles .....	122
3.2.2.1. Rahmenbedingungen in der frühen Phase des Populären Theaters: 1940 bis 1973 .....	122
3.2.2.1.1 Politischer Kontext: Ein Überblick .....	122
3.2.2.1.2. Gesellschaftliche Rahmenbedingungen in Chile ab den 1950er Jahren .....	124
3.2.2.1.3. Der 11. September 1973 und seine Auswirkungen auf das Populäre .....	

Theater in Chile .....	127
3.2.2.2. LaObra Socioteatral, gefangen im neoliberalen Korsett Chiles .....	133
3.3. Das Populäre Theater im Kontext der Entwicklungspolitik – „ <i>A world free of poverty?</i> “ .....	137
3.3.1. Akteure der Entwicklungspolitik: Westliche Geberländer als Finanzierungsquelle von Entwicklungsprojekten .....	142
3.3.2. NGOs als Partner im Theatersektor .....	143
3.3.3. Kenia – Aus Populärem Theater wird <i>Theatre for Development</i> (TfD) / Entwicklungstheater .....	145
3.3.3.1 Amani Peoples Theatre (APT) – Ein aktuelles Beispiel für TfD .....	148
3.3.4. La Obra Socioteatral und ihr Verhältnis zu NGOs .....	152
3.4. Zusammenfassung .....	154
4. Herausforderungen für die aktuelle Theaterarbeit um das Populäre Theater .....	157
4.1. Politische und wirtschaftliche Rahmenbedingungen berücksichtigen .....	157
4.2. Entwicklung eines funktionierenden Netzwerkes .....	160
4.3. Strukturen nachhaltig verändern .....	161
5. Conclusio .....	167
6. Bibliographie .....	173
7. Abstract (Deutsch) .....	187
8. Abstract (English) .....	188
9. Lebenslauf .....	189





## 1. Einleitung

Veranlasst durch die Teilnahme am Workshop „Transcultural Theatre Work – Women only“ im Sommersemester 2009 mit Mag. Birgit Fritz als Leiterin und durch die Lehrveranstaltungen zu afrikanischem Theater bei Dr. Anna Gottschligg-Ogidan weckte das Populäre Theater in Lateinamerika und Afrika rund um Ursprünge und Entwicklungsprozesse in den letzten Jahrzehnten mein Interesse für eine fundierte wissenschaftliche Auseinandersetzung im Rahmen meiner Diplomarbeit.

Theater spielt in Lateinamerika und Afrika in der Gesellschaft bereits seit Jahrhunderten in Form von sozialen und religiösen Ritualen und Festen eine wichtige Rolle. Die alleinige Unterhaltung des Publikums war dabei allerdings vorerst nicht dominant, sondern es war vielmehr die Weitergabe von Traditionen, Mythen und Geschichten an nachkommende Generationen vordergründig. Theater, Poesie, Mythen, Gesang und Schauspiel war Teil des Alltags der Gesellschaft, wobei es selbstverständlich war alle Anwesenden zu integrieren. Theater war somit nicht auf Einzelveranstaltungen reduziert und auch auf eine Grenzziehung zwischen Bühne und Publikum, wie wir es vom heutigen traditionellen Theater in Europa kennen, wurde verzichtet (vgl. Dowllar Ogutu, 2003: 1).

Ziel meiner Diplomarbeit ist es Transformationsprozesse zwischen den 1960er/70er Jahren und aktuellen Theaterinitiativen im Feld des Populären Theaters aufzuzeigen und zu analysieren warum ein Wandel von anfangs durchaus radikalen Positionen zu den mittlerweile heute sehr gemäßigten Positionen von TheateraktivistInnen stattgefunden hat. Die Analyse werde ich anhand von zwei Fallbeispielen vornehmen. Zur Analyse der frühen Theaterphase werde ich Theaterinitiativen des kenianischen Schriftstellers und Theatermachers *Ngũgĩ wa Thiong'o* heranziehen. Um die aktuellen Theaterinitiativen des Populären Theaters zu beleuchten, habe ich mich im Rahmen eines halbjährigen Forschungsaufenthaltes in Chile mit der Theatergruppe *La Obra Socioteatral* beschäftigt.

## 1.1. Einführung in das Thema

Das Populäre Theater als Phänomen des modernen Theaters hat seine Wurzeln in den frühen Theatertraditionen Afrikas und Lateinamerikas wodurch eine breite Akzeptanz für diese Theaterform in der Bevölkerung gegeben und eine Mobilisierung der Bevölkerung prinzipiell möglich ist. Was genau meine ich nun mit Populärem Theater, wo doch in der Literatur mittlerweile eine Vielzahl von Definitionen rund um Theaterformen mit emanzipatorischem Anspruch und sozialem Wandel als definiertem Ziel zu finden sind? Entwicklungstheater, Community Theatre, Befreiungstheater, Theater der Unterdrückten, Mitmachtheater sind die häufigsten Begriffe, die in diesem Zusammenhang in der Literatur verwendet werden. Oft werden diese Begriffe synonym verwendet, und die Grenzen sind nicht immer klar zu ziehen, doch bleibt Populäres Theater die offenste Definition für Theater mit sozialem Wandel als Ziel, da es alle Theaterformen beinhaltet, die im Gegensatz zu elitärem, kleinbürgerlichem und klassischem Theater stehen. Darüber hinaus liegen die Wurzeln des Populären Theaters in frühen Oraltraditionen, wovon in der aktuellen Theaterarbeit Gebrauch gemacht wird (vgl. Dowllar Ogutu, 2003: 3). Im Laufe meiner Arbeit werde ich noch näher auf die Definitionsvielfalt eingehen und meine Entscheidung mit dem Begriff *Populäres Theater* zu arbeiten, begründen.

Populäres Theater mit sozialem Wandel als definiertem Ziel hat seine Wurzeln in den 1960er/70er Jahren. Besonders in der frühen Entstehungsphase war der Ruf nach einem sozialen Wandel nicht zu überhören, und die artikulierten Forderungen von TheateraktivistInnen waren durchaus radikal. Ihre Akteure und auch TheoretikerInnen rund um sozialen Wandel hatten größtenteils eine sozialistische bzw. marxistische Perspektive mit einer klaren politischen und ideologischen Ausrichtung (vgl. Epskamp, 2006: 9, 11). Die Basis der Arbeiten *Paulo Freires*, *Augusto Boals* oder *Ngũgĩ wa Thiong'o*s bilden marxistische Ideen und Ansichten. In ihrer Arbeit plädieren sie für eine gerechte Umverteilung von Besitz, für eine generelle Abschaffung des weltweiten Klassensystems, d.h. für eine sozialistische Transformation der Gesellschaft (vgl. Kerr, 2005: 191).

In der vorliegenden Diplomarbeit werde ich diese Anfangsphase des Populären Theaters anhand der Aktivitäten des Schriftstellers und Theatermakers *Ngũgĩ wa Thiong'o*



## 1.2. Forschungsfrage und Hypothesen

In meiner Diplomarbeit analysiere ich das Populäre Theater anhand der beiden Fallbeispiele aus Kenia und Chile. Ziel ist es Transformationsprozesse zwischen der frühen radikalen Phase in den sechziger und siebziger Jahren und der gemäßigten aktuellen Periode des Populären Theaters aufzuzeigen, in welcher viel von der anfänglichen Radikalität eingebüßt wurde. Anhand der Theaterinitiativen von *Ngũgĩ wa Thiong'o* in Kenia und von der Theatergruppe *LaObra Socioteatral* in Chile zeige ich auch, wie sich die Transformation des Populären Theaters auf ihre Aktivitäten auswirkt.

Während in der Anfangsphase des Populären Theaters die Forderung nach einem radikalen Wandel der sozialen und politischen Rahmenbedingungen von den TheateraktivistInnen noch deutlich artikuliert wurde, ist in der weiteren Entwicklung ein Schwinden dieses anfänglich radikalen Standpunktes zugunsten eines gemäßigten Ansatzes zu beobachten, welcher nicht mehr die radikale Umwälzung vorherrschender Strukturen zugunsten eines sozialen Wandels zum Ziel hat, sondern lediglich die Verbesserung von Lebenssituationen innerhalb des globalen kapitalistischen Systems anstrebt. Besonders in der Entwicklungszusammenarbeit ist zu beobachten, dass mithilfe der Methoden des Populären Theaters bereits vorgefertigte Lösungen und Ziele erreicht werden sollen. Hier fehlt die kritische Reflexion großräumiger Strukturen, die zu Armut, Hungernot und mangelnder sozialer Versorgung führen.

### Forschungsfrage

Meine Fragestellung rund um diese Transformationsprozesse wird demnach sein, warum AktivistInnen des Populären Theaters die anfängliche, radikale Position nicht beibehielten und welche Faktoren dafür ausschlaggebend waren. Bevor ich auf meine Hypothesen eingehe, ist noch zu erläutern, in welchem Kontext ich den Begriff „radikal“ verwende. In der Auseinandersetzung mit dem Begriff wurde mir immer stärker bewusst, dass der Terminus Radikalität von einer zunehmend negativen Konnotation begleitet wird. Von *Andreas Novy* fand ich jedoch eine Definition, die mir als zutreffend erscheint und in deren Sinn ich *radikal* in dieser Arbeit verstehe und verwende.

„*Radikal* hingegen [im Gegensatz zu fundamentalistisch. /Anm. der Autorin] sind Positionen, die nach den Wurzeln der Probleme suchen, in die Tiefe forschen, um nachhaltig Gesellschaft zu verändern.“ (Novy, 2005: 18)

Da das Populäre Theater nach Ursachen für Unterdrückung und Ungerechtigkeit sucht und Möglichkeiten erarbeitet zu einem nachhaltigen sozialen Wandel beizutragen, arbeite ich in der vorliegenden Arbeit mit dem Begriff *radikal*.

## Hypothesen

- Die politischen Rahmenbedingungen führten zu einem Zusammenbruch der frühen radikalen Phase des Populären Theaters.

In Kenia verhinderte die staatliche Einflussnahme, durch Zensur und Unterdrückung, die Entfaltung des populären Theaterprojektes von *Ngũgĩ wa Thiong'o* in Kamĩrĩĩthũ, bei welchem die Stücke *Ngaahika Ndeenda - I will marry, when I want* im Jahr 1977 und im Jahr 1981/82 *Maitũ Njugĩra- Mother, sing for me* in Kikuyu entstanden. Bereits im Anfangsstadium wurde das Populäre Theater an seiner Entfaltung gehindert. Durch die Krise des Realsozialismus und schließlich durch den Zusammenbruch der Sowjetunion, verloren TheateraktivistInnen der Anfangsphase den Bezugsrahmen für eine Transformation der Gesellschaft durch soziale Umverteilung, Abschaffung des Klassensystems und Aufbrechen ungerechter globaler Machtstrukturen. Der fehlende ideologische Bezugsrahmen für sozialistische Ideen erschwerte in der Folge die Arbeit populärer Theatergruppen im Sinne eines sozialen Wandels (vgl. Kerr, 1995: 246, 247 / Kerr, 2005: 191).

Auch in Chile war die Anfangsphase des Populären Theaters, das ab den 1940er Jahren seinen Anfang nahm und in den späten 1960er Jahren seinen Höhepunkt erlebte, von den politischen Rahmenbedingungen beeinflusst. Die wechselnden Regierungen verfolgten unterschiedliche Strategien hinsichtlich eines immer stärker werdenden linken Flügels in Chile. Im Jahr 1948 wurde die Kommunistische Partei verboten, wodurch sie nur noch im Untergrund agieren konnte. Linke TheateraktivistInnen kämpften zu dieser Zeit mit starker politischer Repression und schwierigen Rahmenbedingungen für ihre Arbeit. Besonders die erfolgreiche kubanische Revolution im Jahr 1959 veranlasste linke Gruppierungen dazu, sich politisch radikaler zu positionieren. Mit dem Wahlsieg *Salvador Allende Gossens'*, im Jahr 1970, wurden AktivistInnen des Populären Theaters und der Populären Kultur von der nationalen Regierung unterstützt, was sich jedoch schlagartig mit dem Staatsstreich von September 1973 unter der

Leitung von General *Augusto Pinochet Ugarte* änderte (vgl. Villegas, 2000: 15 ff). In Chile konnte sich seit der Militärdiktatur von 1973-1990 die Etablierung des neoliberalen, kapitalistischen Systems erfolgreich durchsetzen und es ist auch nach dem Wahlsieg des konservativen *Sebastián Piñera* nicht davon auszugehen, dass mit dieser politischen und wirtschaftlichen Linie während seiner Amtszeit gebrochen wird (vgl. Berger, 2010: 27). Rückhalt für Ideen des sozialen Wandels ist somit in der Gesellschaft nur schwer, wenn überhaupt, zu finden. Vielmehr kommt dieser Rückhalt oftmals lediglich von Gleichgesinnten der populären Kulturszene. Des Weiteren ist es aktuell in Chile für Theateraktivisten schwer Formen des Populären Theaters kontinuierlich zu praktizieren, da es keine staatlichen Finanzierungen oder Förderungen gibt.

- *Die starke Dominanz des Westens erschwert gegenwärtig die lokale Arbeit von TheateraktivistInnen in Kenia und Chile.*

Mittlerweile haben sich viele Theaterprojekte im Kontext der Entwicklungspolitik etabliert, bei welchen westliche Geberländer als Finanzierungsquelle oder NGOs als neu auftretender Akteur Einfluss auf Inhalt und Form der Theaterarbeit nehmen. Besonders in Afrika hat sich auf Basis des Populären Theaters das *Theatre for Development* (TfD) entwickelt. Es ist nicht davon auszugehen, dass Akteure der Entwicklungspolitik einen radikalen sozialen Wandel zum Ziel haben. Für Theatergruppen in Chile und Kenia wird es zunehmend schwieriger sich dieser starken Dominanz zu widersetzen, da auch fehlende eigene Geldmittel die Abhängigkeit von Geldgebern größer werden lässt. Dadurch werden Themen und Inhalte von westlichen Geldgebern beeinflusst (vgl. Kerr, 1995: 159, 160 / Kerr, 2005: 191 / Riccio, 2007: 142, 143).

### **1.3. Gliederung**

Um meine Forschungsfrage zu beantworten, erläutere ich in einem einführenden Theorieteil den Ursprung und die Entstehung des Populären Theaters im Allgemeinen, indem ich zunächst auf die terminologische Vielfalt und anschließend auf die wichtigsten Impulsgeber Bertolt Brecht, Paulo Freire und Augusto Boal eingehe. In einem weiteren Schritt untersuche

ich Wurzeln und Entwicklungen des Populären Theaters in Kenia und Chile.

Im Hauptteil meiner Arbeit analysiere ich den Wandel des Populären Theaters im Laufe der Zeit anhand meiner Fallbeispiele aus Kenia und Chile. Hauptbezugspunkte werden dabei einerseits das Kamĩrĩĩthũ Theaterprojekt von *Ngũgĩ wa Thiong'o*, als Beispiel der frühen Phase des Populären Theaters und andererseits die Theatergruppe *LaObra Socioteatral* in Chile, als Beispiel des aktuellen Populären Theaters sein. Anhand dieser beiden Theaterinitiativen zeige ich die Auswirkungen des Transformationsprozesses in der Bewegung des Populären Theaters auf.

Dabei gehe ich zuerst auf Ideen, Ansprüche und Ziele der beiden Theateraktivitäten ein. Anschließend werde ich den Einfluss staatlicher Akteure auf populäre Theaterprojekte in Kenia und Chile aufzeigen. Ziel ist es, zu zeigen, welchen Einfluss politische und wirtschaftliche Rahmenbedingungen auf die Arbeit des Populären Theaters haben.

Hinsichtlich Kenia beschreibe ich die Auswirkungen von Zensur und staatlicher Unterdrückung auf die Arbeit *Ngũgĩ wa Thiong'o*s und analysiere, wie dadurch die Entfaltung bzw. Weiterentwicklung seines Theaterprojektes verhindert wurde. Auch in Chile erschwerten die politischen Rahmenbedingungen der 1950er und 1960er Jahre die Theaterarbeit. Besonders während der Militärdiktatur zwischen 1973 und 1990 war die Repression und Unterdrückung kultureller Aktivitäten, die sich gegen das Regime richteten, stark. Heute ist es trotz Wiedereinführung der Demokratie für *LaObra Socioteatral* schwer im neoliberalen kapitalistischen Kontext Chiles, Aktivitäten des Populären Theaters umzusetzen (vgl. Lagos-Kassai, 2004: 735ff).

In einem zweiten Schritt analysiere ich die starke Dominanz des Westens, im Rahmen der internationalen Entwicklungspolitik in der Theatearbeit in Kenia und Chile. Dabei gehe ich zunächst auf die Etablierung der Entwicklungspolitik im Allgemeinen ein und arbeite in einem nächsten Schritt Probleme heraus, die sich für TheateraktivistInnen in der Zusammenarbeit mit Organisationen der Entwicklungszusammenarbeit ergeben. Hinsichtlich Kenia diskutiere ich die Etablierung des *Theatre for Development* anhand der Theatergruppe *Amani Peoples Theatre*. Für Chile erarbeite ich anhand der Ergebnisse meines

Forschungsaufenthaltes, welchen Einfluss die Entwicklungszusammenarbeit auf die Aktivitäten von LaObra Socioteatral hat.

Abschließend diskutiere ich Herausforderungen, die sich für aktuell agierende Theatergruppen ergeben. Dabei gehe ich zunächst auf die politischen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen und anschließend auf die Notwendigkeit ein funktionierendes Netzwerk zu entwickeln, ein. Zusätzlich erläutere ich, wie wichtig die Entwicklung des Selbstvertrauens auf Seite der Zivilbevölkerung ist, um Initiativen im Rahmen des Populären Theaters in Gang zu setzen.

In einer abschließenden Conclusio fasse ich die Erkenntnisse meiner Arbeit zusammen.

## **1.4. Methodik**

Im Theorieteil setze ich mich zunächst mit der Definitionsvielfalt rund um Populäres Theater auseinander. Anschließend gehe ich auf dessen Einflussgeber ein und diskutiere die Entstehung und Entwicklung des Populären Theaters in Kenia und Chile. Im Hauptteil der Arbeit nehme ich zunächst eine vergleichende Analyse meiner beiden Fallbeispiele vor und erarbeite anschließend die aktuellen Herausforderungen.

Für mein Fallbeispiel *LaObra Socioteatral* habe ich einen sechsmonatigen Forschungsaufenthalt in Chile absolviert und dabei die qualitativen Forschungsmethoden

- teilnehmende Beobachtung und
- qualitatives narratives Interview

angewandt.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> vgl dazu: Mayring, 2002.



## **2. Populäres Theater: Ursprung und Entwicklung**

### **2.1. Terminologische Vielfalt rund um das Populäre Theater**

*Populäres Theater, Volkstheater, Theater der Befreiung, Theater der / für Entwicklung, Community Theatre oder Theater der Unterdrückten* sind die häufigsten Begriffe, die rund um das Thema emanzipatorisches Theater für Sozialen Wandel in der Literatur verwendet werden (vgl. Epskamp, 2006: 9,11). Ralph Yarrow schildert in seinem Vorwort zu Birgit Fritzs Werk *InExActArt, Ein Handbuch zur Praxis des Theaters der Unterdrückten* die Vielzahl an Publikationen, die im letzten Jahrzehnt rund um Theater für sozialen Wandel erschienen sind. Neue Termini wie angewandtes, aktivistisches, partizipatives oder themenzentriertes Theater sind entstanden. Je nach Kontext kommen unterschiedliche Begriffe zur Anwendung und TheateraktivistInnen greifen bei ihrer Arbeit auf Berichte und Erfahrungen von PraktikerInnen aus verschiedenen Weltregionen und unterschiedlichen zeitlichen Phasen zurück, wobei Augusto Boal und das Theater der Unterdrückten oft den wichtigsten Bezugsrahmen darstellen. Dieser Referenzrahmen wird in aktuellen Aktivitäten mit dem jeweiligen Kontext und Umfeld in welchem gearbeitet wird, verbunden und gegebenenfalls weiterentwickelt. Theater für sozialen Wandel ist somit als immer wählender Prozess zu verstehen, welcher sich in einer ständigen Weiterentwicklung befindet (vgl. Yarrow, 2011: 15ff).

Vor dem Ende des Kalten Krieges 1989 wurde hauptsächlich von Populärem Theater und Volkstheater gesprochen. Dessen Akteure hatten größtenteils eine sozialistische bzw. marxistische Perspektive mit einer klaren politischen und ideologischen Ausrichtung (vgl. Epskamp, 2006: 9, 11). Seit den frühen 1970er Jahren sind Formen des Populären Theaters in verschiedenen afrikanischen Regionen zu finden. Die Tradition, lokale Performance für Wissensbildung bzw. –vermittlung und Kommunikation zu nutzen, wurde von Theateraktivisten in Afrika genutzt, um Theaterstücke zu entwickeln, die symbolische und musikalische Elemente des vorkolonialen Theaters beinhalteten und gleichzeitig zur kritischen Reflexion vorhandener politischer und sozialer Strukturen anregen sollten (vgl. Kerr, 2005: 189). Augusto Boal nahm mit seinem Theater der Unterdrückten eine

Systematisierung und methodische Weiterentwicklung vor und schaffte einen konzeptuellen Rahmen für zum Teil bereits vorhandene Theaterformen und –methoden (vgl. Haug, 2005: 43).

Im entwicklungspolitischen Kontext ist hauptsächlich vom Entwicklungstheater die Rede. Partizipative Theatermethoden werden zum Teil in Projekte der Entwicklungszusammenarbeit eingearbeitet um Zielgruppen die Möglichkeit zu geben sich partizipatorisch einzubringen. Durchgeführt werden solche Projekte in den meisten Fällen von NGOs (vgl. Epskamp, 2006: 11). Dass diese Entwicklungen jedoch kritisch zu betrachten sind und Motivation und Durchführung hinterfragt werden müssen, wird in Punkt „3.3. Das Populäre Theater im Kontext der Entwicklungspolitik“ beleuchtet.<sup>2</sup>

In meiner Auseinandersetzung mit Formen des Theaters für sozialen Wandel habe ich mich dazu entschlossen den Begriff *Populäres Theater* zu verwenden, da es die offenste Definition ist und gleichzeitig die Wurzeln dieser Theaterform in frühen oralen Traditionen betont (vgl. Dowllar Ogutu, 2003: 3).

In Chile wird bei der Diskussion um den Begriff *Populäres Theater* betont, dass der Begriff zwar manchmal zu vage erscheinen mag und zum Teil synonym für Laientheater, politisches Theater oder verwandte Theaterformen verwendet wird, jedoch ein entscheidendes Element das Populäre Theater kennzeichnet: Das Populäre Theater strebt, unabhängig von der bereits vorhandenen Theatererfahrung, danach für alle Interessierten frei zugänglich zu sein und ihnen die Möglichkeit zu geben, sich im Rahmen von Theateraktivitäten ohne Einschränkungen auszudrücken (vgl. Pradenas, 2006: 331). Die Offenheit des Begriffs und die gleichzeitige Betonung alle Teile der Bevölkerung einzubeziehen, sind für mich die ausschlaggebenden Gründe um im Rahmen meiner Diplomarbeit damit zu arbeiten.

Augusto Boal hat mit dem Theater der Unterdrückten einen wichtigen Referenzrahmen für TheateraktivistInnen weltweit geschaffen. Dennoch bin ich davon überzeugt, dass ähnliche Konzepte und Formen bereits in anderen zeitlichen und geographischen Kontexten angewandt

---

<sup>2</sup> siehe Seite 137 dieser Arbeit

wurden, wodurch mir der Begriff *Theater der Unterdrückten* zu eng gefasst ist. Des Weiteren haben meine Erfahrungen in Chile gezeigt, dass in der praktischen Arbeit mit Theater für Sozialen Wandel unterschiedliche Theaterformen und -methoden zum Einsatz kommen und auch aufgrund der Rahmenbedingungen nicht unbedingt durchgängig mit dem Theater der Unterdrückten gearbeitet wird. Zwar ist die Theatergruppe *LaObra Socioteatral* Teil des internationalen TdU Netzwerks<sup>3</sup>, doch arbeiten deren Mitglieder mit unterschiedlichen Theaterformen. Dies bedeutet allerdings keineswegs, dass sich an deren Zielsetzung „die Welt zu verändern“ etwas geändert hat.

Da der Begriff *Populäres Theater* zeitlich gut in das *Kamĩrĩĩthũ Theaterprojekt* von Ngũgĩ wa Thiong'o passt und der Begriff *populär* auch in Chile Akzeptanz bei der Theatergruppe *La Obra Socioteatral* findet, wird mich der Begriff des Populären Theaters bei meiner wissenschaftlichen Auseinandersetzung begleiten.

Für meine wissenschaftliche Analyse habe ich folgende Elemente des Populären Theaters ausgearbeitet, denen im Laufe der vorliegenden Arbeit besondere Beachtung geschenkt wird und die ich als Analysekategorien verwende:

- Kritik an unterdrückerischen und ausbeuterischen Systemen
- die Welt als veränderbar begreifen – vom Monolog zum Dialog
- der Prozess der Subjektwerdung - vom Objekt zum Subjekt
- Umsetzung in die Praxis

Anhand dieser vier Analysekategorien, analysiere ich sowohl meine beiden Fallbeispiele als auch die Impulsgeber, die für die Entwicklung des Populären Theaters einen wesentlichen Beitrag leisteten.

## **2.2. Rund um das Populäre Theater - Einflüsse und Impulsgeber**

Bevor ich die allgemeinen Entwicklungen des Populären Theaters in Kenia und Chile beleuchte, gehe ich auf die Theorien von Bertolt Brecht, Paulo Freire und Augusto Boal ein, die wichtige Impulse für die Entwicklung des Populären Theaters gesetzt und mit ihren

---

<sup>3</sup> Siehe dazu: Yellow Pages of International Theatre of the Oppressed Organisation: URL: <http://www.theatreoftheoppressed.org/en/index.php?useFlash=0> Zugriff 25.03.2012.

theoretischen und praktischen Arbeiten einen Referenzrahmen für populäre TheateraktivistInnen geschaffen haben. Die Auseinandersetzung mit Populärem Theater auf theoretischer Ebene ermöglicht es, die praktische Arbeit in einem breiteren Kontext zu verorten und Transformationsprozesse einer wissenschaftlichen Analyse zu unterziehen. Um einen Zusammenhang zwischen den Aktivitäten von Ngũgĩ wa Thiong’o und LaObra Socioteatral mit den Theorien von Brecht, Freire und Boal herzustellen, arbeite ich mit meinen vier Analysekategorien für Populäres Theater.

### **2.2.1. Bertolt Brecht (\*10. 02.1898, † 14.08.1956)**

*„Die Prinzipien des Epischen Theaters in wenigen Schlagworten zu entwickeln ist nicht möglich. Sie betreffen [...] Darstellung durch den Schauspieler, Bühnentechnik, Dramaturgie, Theatermusik, Filmverwendung usw. Das Wesentliche am Epischen Theater ist es vielleicht, daß es nicht so sehr an das Gefühl sondern mehr an die Ratio des Zuschauers appelliert. Nicht miterleben soll der Zuschauer, sondern sich auseinandersetzen. Dabei wäre es ganz und gar unrichtig, diesem Theater das Gefühl absprechen zu wollen.“* (Bertolt Brecht in: Schwaiger, 2004: 96)

Bevor ich auf das von Brecht theoretisch konzipierte Epische Theater und den dafür zentralen Verfremdungseffekt näher eingehe, erläutere ich zunächst, weshalb Bertolt Brecht für meine vorliegende Arbeit in der theoretischen Einführung in die Thematik von großer Relevanz ist. Mit seinem post-aristotelischen Konzept des Epischen Theaters strebte Brecht an, dem Zuschauer die Möglichkeit zu geben das Theater zur Analyse gesellschaftlicher Ereignisse einzusetzen. Mit unterschiedlichen Methoden, auf welche ich anschließend im Detail eingehen werde, stellte Brecht dem Publikum konkrete Werkzeuge zur Verfügung um gesellschaftliche und politische Realitäten auf der Bühne zu begreifen jedoch sollte dies in weiterer Folge auch zu Reflexion und Analyse führen. Das Revolutionäre an Brechts Theater war, dass Theaterrealität als veränderbar begriffen werden sollte, um sie zu hinterfragen und daraus resultierend Alternativen zu erarbeiten. Die Realität sollte vom Publikum nicht passiv hingenommen werden (vgl. Faschingeder, 2004b: 90,91).

Brecht bot TheatermacherInnen wie Augusto Boal einen theoretischen Rahmen auf welchen Bezug genommen werden konnte und schuf für sie gleichzeitig eine ideale Ausgangslage um

auf Basis seiner Theorien und Methoden eigene Theorien zu entwickeln (vgl. Thorau, 1989: 12). Somit konnte Bertolt Brecht für AktivistInnen des Populären Theaters - sowohl in der frühen Phase als auch heute - bedeutende Impulse setzen und ist neben Paulo Freire und Augusto Boal in meiner theoretischen Einführung als einflussgebender Aktivist und Theoretiker hinsichtlich eines politischen Theaters zu nennen (vgl. Faschingeder, 2004b: 90). Zunächst werde ich Brechts Weg zum Epischen Theater erläutern und anschließend Berührungspunkte mit dem Populären Theater diskutieren um zu analysieren welchen konkreten Einfluss Bertolt Brecht auf das Populäre Theater hat.

Das Kapitel zu Bertolt Brecht begann ich mit einem Zitat von Brecht selbst, in welchem er sich zu seinem Epischen Theater äußerte. Mit dieser sehr knapp und vorsichtig formulierten Definition aus dem Jahr 1927 versuchte sich Brecht darin, zu erläutern was das Epische Theater für ihn ausmachte (vgl. Schwaiger, 2004: 75). Aus der Definition geht meiner Meinung nach bereits hervor, wie komplex seine Theorien des Epischen Theaters sind und wie schwierig es ist, eine kurze allgemein gültige Definition zu finden. Aus diesem Grund ist Brechts Weg zum Epischen Theater zu berücksichtigen um die Komplexität seiner Theorien besser begreifen zu können.

#### *2.2.1.1. Bertolt Brecht und sein Weg zum Epischen Theater*

Geboren wurde *Eugen Berthold Friedrich Brecht* im Jahr 1898 in Augsburg wo er in stabilen materiellen Verhältnissen als Sohn einer bürgerlichen Familie aufwuchs. Mit Freunden veröffentlichte Brecht bereits in der Schülerzeitung „Die Ernte“ seine ersten Texte. Während des Ersten Weltkrieges begann Bertolt Brecht sich kritisch mit den politischen und sozialen Rahmenbedingungen auseinanderzusetzen (vgl. Berg/Jeske 1998: 8ff).

1922 entstand Brechts Stück „Trommeln in der Nacht“, das linksorientiert war und Kritik zu den politischen Gegebenheiten in Deutschland beinhaltete. 1918 war der Erste Weltkrieg zu Ende, und die Weimarer Republik war ausgerufen worden. Die schwierige wirtschaftliche Lage und die innenpolitischen Unstimmigkeiten hatten negative Auswirkungen auf die

politische und ökonomische Neugestaltung des Landes<sup>4</sup>.

In dieser frühen Schaffenszeit ist bereits deutlich Brechts Interesse an aktuellen Ereignissen in Politik und Gesellschaft und ihr Einfluss auf das Theater zu beobachten. Seine Kritik an den (Fehl)Entwicklungen der Weimarer Republik drückte Brecht sowohl in Theorie als auch Praxis aus. Dabei konzentrierte sich sein Interesse auf Theater als Kunstform in welcher Gesellschaftskritik eingearbeitet wird (vgl. Abou-Esber, 1995: 11ff).

Während Brecht in den Anfangsjahren in Augsburg und München tätig war, übersiedelte er 1924 nach Berlin, wo sein Interesse für gesellschaftspolitische und ökonomische Themen weiter zunahm. Durch seine eigenen Erfahrungen, die er während seines Lebens in der Großstadt sammelte, bekam er Anregungen sich näher mit den USA als Land der Riesenstädte und der Superlativen auseinanderzusetzen. In diesem Zusammenhang lösten die *Self-Made-Man* Phänomene á la *John D. Rockefeller* eine große Faszination bei Brecht aus. Während Brecht die USA in den Anfangsjahren noch aus einer sehr romantisierenden und exotischen Perspektive betrachtete, wurde diese Perspektive mithilfe von gewissenhaften Studien über gesellschaftspolitische und ökonomische Strukturen nach und nach durch einen kritischen Zugang ersetzt. Während Nordamerikas wirtschaftlicher Hochkonjunktur interessierte sich Brecht zunehmend für die ökonomischen Hintergründe und Strukturen des internationalen Warenverkehrs. Durch seine Beschäftigung mit der Ökonomie des Kapitalismus kam Brecht zu dieser Zeit mit *Karl Marxs* Werk *Das Kapital* in Berührung, mit welchem er sich ausführlich auseinandersetzte. Dabei stand ihm der Soziologe *Fritz Sternberg* als Berater zur Seite. Produktionsmethoden, Arbeitslosigkeit und Arbeitskampf waren weitere

---

<sup>4</sup> Situation nach Ende des Ersten Weltkrieges: Einerseits konnte die Schuldfrage für die Niederlage Deutschlands nicht geklärt werden und andererseits nahmen auch die Vorbehalte gegen die neue Regierungsform sowohl von Seiten der Rechten als auch der Linken nicht ab. Während die Rechten in der Weimarer Republik eine verordnete Regierungsform sahen lehnte die Linke die neue Regierungsform als eine zu gemäßigte politische Lösung ab. Daraus resultierte dass es in der Neugestaltung der politischen Ordnung institutionell zu Spannungen kam, da Kritik laut wurde, dass sich diese Neuordnung lediglich auf politische Ämter reduzierte und das alte Beamtentum, die ökonomische Elite und die führenden Militärs dabei ihren Status nicht verloren. Durch die schwierige finanzielle Lage wurden die innenpolitischen Probleme noch zusätzlich verschärft. Insgesamt konnten bereits etablierte gesellschaftliche und ökonomische Strukturen nicht überwunden werden, wodurch der Weimarer Republik das nötige Fundament fehlte um sich langfristig durchzusetzen (vgl. Abou-Esber, 1995: 11ff).

Themengebiete, denen sich Brecht zuwandte. Für Brecht waren diese und weitere theoretische Studien eine notwendige Voraussetzung um die Strukturen und Funktionsweisen des kapitalistischen Nordamerikas besser zu verstehen, diese in einen globalen Kontext zu setzen und in seinen literarischen Werken zu behandeln.

Sein Versuch, Lehrstückexperimente<sup>5</sup> und Ökonomieprojekte in einem Stück zusammenzufassen, scheiterte, wodurch Brecht literarisch den Fokus darauf legte weiterhin mit Opern- und Lehrstücken zu arbeiten. Dabei entstanden die Stücke *Dreigroschenoper* und *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, in denen Gesellschaftskritik in heiterer und sanfter Form geübt und über einfach strukturierte Geschichten dargestellt wird.

Mit der Weltwirtschaftskrise 1929 endete die Phase des Wohlstandes in den USA, die in den 1920er Jahren weite Teile der Bevölkerung erreicht hatte und löste zusätzlich weltweit eine große wirtschaftliche Depression aus. Diese globalen Folgen waren auch in Deutschland zu spüren und zeigten sich beispielsweise in der hohen Arbeitslosigkeit. Im Gedicht *Verschollener Ruhm der Riesenstadt*, das kurz nach dem Börsenkrach in New York erschien, analysiert Brecht den Zusammenbruch des politischen und ökonomischen Systems und stellte ihn als unausweichlich dar. Die Aussagen des Gedichts beruhen auf der Basis einer langen und intensiven Beschäftigung mit den gesellschaftspolitischen und wirtschaftlichen Verhältnissen der USA.

Thematisch und zeitlich steht dieses Gedicht in engem Zusammenhang mit der Entstehung des Theaterstücks *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, für welches Brecht auf seine langen

---

<sup>5</sup> In den 1929/30er Jahren entwickelte Brecht einige kleinere Stücke, die als experimentelles Theater eingeordnet werden können. In diesen Stücken sollten in Modellsituationen Fehlentwicklungen in Gesellschaft und Politik aufgezeigt werden. Im Zuge dieser experimentellen Versuche stellte sich Brecht die Frage nach der gesellschaftlichen Stellung und der Funktion von Kunst und sah die Gefahr, dass traditionelles Theater lediglich der Unterhaltung des bürgerlichen Publikums diene, ohne gesellschaftliche Strukturen zu reflektieren und zu hinterfragen. In seinen Lehrstückversuchen sollten die (Laien-) SchauspielerInnen die Möglichkeit erhalten Situationen auszuprobieren und zu reflektieren. Brecht verzichtete dabei weitestgehend auf den traditionellen Theaterbetrieb und auf aufwendige Ausstattungen, wodurch über die herkömmliche Kommunikationsstruktur hinaus Stücke erprobt und realisiert werden konnten. Die starre Unterteilung zwischen Bühne und Publikum sollte aufgebrochen und dadurch Erkenntnisprozesse ausgelöst werden (vgl. Berg/Jeske, 1998: 91ff). Brecht entwickelte diese Form als pädagogische Übung für SchauspielerInnen. Sie galt als revolutionär, da ihre Wirkung durch das bloße Üben und Proben erzielt wurde. Die tatsächliche Aufführung sah Brecht als mögliches Nebenprodukt jedoch nicht als notwendiges Endprodukt der Proben (vgl. Bradley, 2006: 206).

Studien und Vorentwürfe zurückgriff. Der Handlungsort des Stücks sind die Schlachthöfe Chicagos, wodurch die Arbeitsbedingungen und die Situation in den Produktionsstätten der Schlachthöfe aufgezeigt werden sollen. Diese sind laut Brecht in internationale Wirtschaftsabläufe eingebunden und ermöglichen den Eliten des kapitalistischen Wirtschaftssystems die Erhaltung von Macht und Einfluss. Für seine Thesen verwendet Brecht im Stück eine Vielzahl an Metaphern für Ausbeutung und Knechtschaft wie beispielsweise das Bild des Ochsen in der Produktionsstätte, der seinen Dienst „*zwar brüllend aber trotzdem ohne Widerstand leistet*“ (vgl. Berg/Jeske: 1998: 82ff).

#### 2.2.1.2. Das Epische Theater und der Verfremdungseffekt

##### *Das Epische Theater und...*

Eines von Brechts Hauptanliegen war es das individualisierende und auf Einfühlung basierende Theater zu überwinden und stattdessen ein Theater zu schaffen, das größere soziale Zusammenhänge und Gesetzmäßigkeiten erfasst und diese kritisch reflektiert, sowohl auf der Bühne als auch im Publikum. Mit dem Epischen Theater und dem für ihn zentralen Verfremdungseffekt konzipierte Brecht ein Theater welches diese Anliegen möglich machen sollte (vgl. Abou-Esber, 1995: 64).

Neben *Bertolt Brecht* wurde auch *Erwin Piscator* in Deutschland dafür bekannt, mit neuen Theatermethoden zu experimentieren. Piscator vertraute dabei auf den Einsatz „moderner“ Technologien, wie Lautsprecher, Bild- und Filmprojektionen und Lichteffekte. Sein Ziel war es politische Inhalte durch neue Formen zu vermitteln. Brecht setzte im Gegensatz zu Erwin Piscator weniger auf neue Medien und Technologien, sondern konzentrierte sich bei der Entwicklung des Epischen Theaters vorrangig darauf neue dramatische und theatralische Formen einzubauen. Diese neuen Formen umfassten Theatertechniken, Spielmethoden, Bühnenanordnung und Bühnenelemente (vgl. Bradley, 2006: 3, 4).

Das Epische Theater verfolgt ein ganz klares politisches Ziel. Neben der Unterhaltung des Publikums sollten Lebensbedingungen, Hintergründe und Kontexte analysiert und hinterfragt werden und in einem weiteren Schritt zu einer revolutionären Veränderung beitragen (vgl. Schwaiger, 2004: 9).



Die Entwicklung des Epischen Theaters kann als Folge der zunehmenden Politisierung Brechts gedeutet werden. Des Weiteren spielte auch seine Hinwendung zum Marxismus eine entscheidende Rolle um eine Form politischen und revolutionären Theaters zu kreieren. Dabei griff Brecht in seinen Theaterstücken auf Elemente des antiken Theaters wie beispielsweise den Chor zurück. Zum Teil kombinierte er dies zusätzlich mit „modernen“ Technologien wie Projektionen, die auch *Piscator* verwendete. Der entscheidende Ansatz des Epischen Theaters lag jedoch in der Unterbrechung und Kommentierung der Szenen. Der Einsatz von neuen Stilmitteln erlaubte es den dramatischen Handlungsfluss zu unterbrechen und anschließend zu kommentieren (vgl. Schwaiger, 2004: 10).

Brecht schaffte mit seinem post-aristotelischen Konzept des *Epischen Theaters* einen Gegenpol zum konventionellen Theater. Doch worin unterscheiden sich diese beiden Konzepte voneinander? Gerald Faschingeder schreibt Brechts Epischem Theater eine gesellschaftsrelevante Funktion zu in welchem der Erkenntnisgewinn aller Beteiligten im Vordergrund steht. Während Einfühlung und unkritische Identifikation mit dem Helden im klassisch-aristotelischen Theater im Mittelpunkt stehen, findet in Brechts Theater eine Akzentverschiebung statt. Dies bedeutet, dass der Fokus des Epischen Theaters in der kritischen Analyse des Dargestellten liegt. Dabei sollten alle Beteiligten von Vernunft anstatt Gefühl geleitet werden. Mithilfe des Verfremdungseffekts, auf welchen im Folgenden noch näher eingegangen wird, sollte dies gelingen. Brecht zog somit die kritische Distanz der Identifikation und die Analyse der Einfühlung vor (vgl. Faschingeder, 2004b: 90) und prägte in diesem Zusammenhang die Begriffe Distanz und Verfremdung (vgl. Schwaiger, 2004: 10). Dabei betonte Brecht jedoch auch, dass seine Akzentverschiebung keine völlige Verbannung des Gefühls bedeutete. Ziel des Epischen Theaters sollte es sein das Publikum zu belehren und dabei auch gleichzeitig zu unterhalten. In einigen Schaffensphasen Brechts wie beispielsweise während politischer Auseinandersetzungen war jedoch klar zu beobachten, dass das Didaktische stark im Vordergrund stand. Brechts Lehrstücke sind hier als Beispiel zu nennen (vgl. Schwaiger, 2004: 10).

Wichtig zu erwähnen ist Erwin Piscators Einfluss auf Brechts Theatertheorien, da sie viele Theorien gemeinsam erarbeiteten und entwickelten. Auch wenn ihre Zusammenarbeit oft von Konflikten und Konkurrenz geprägt war, teilten sie viele Vorstellungen zu politisch

relevantem Theater und konnten somit neue revolutionäre Methoden entwickeln. Brecht begann 1926/27 mit seinen politischen und ökonomischen Studien auf Basis marxistischer Theorien. Diese theoretischen Auseinandersetzungen ebneten den Weg um die Theorie des „Epischen und dokumentarischen“ Theaters auszuarbeiten. 1927 wurde Brecht Mitglied des Dramaturgenkollektivs der Piscator-Bühne. Auch wenn Brecht in der Erarbeitung des Epischen Theaters von Erwin Piscator mitgeprägt und beeinflusst war, ist die theoretische Ausarbeitung ihm alleine zuzusprechen. Während Brecht sich stark mit der theoretischen Ausformulierung auseinandersetzte, arbeitete Piscator größtenteils praktisch an den neuen Theatermethoden. Viele stilistische Elemente des Epischen Theaters wie Text- und Bildprojektionen, Unterbrechung oder Kommentierung der Darstellung wurden von Piscator bereits vor Brechts theoretischen Arbeiten eingesetzt. Dabei muss jedoch auch erwähnt werden, dass auch Brecht bereits in den 1920er Jahren epische Ausdrucksformen verwendete wenn auch nicht so systematisch und zielgerichtet wie Erwin Piscator im Sinne einer „soziologischen Dramaturgie“. Trotz der Spannungen, die sich während der Zusammenarbeit von Brecht und Piscator entwickelten, erkannte Brecht Piscators Einfluss auf seine Theorien des Epischen Theaters an und betonte, dass sein eigenes Theater ohne Piscators Einfluss kaum denkbar gewesen wäre. Auch die Hinwendung des Theaters zur Politik erkannte Brecht als Piscators Verdienst an (vgl. Schwaiger, 2004: 12, 13).

So ähnlich Brechts und Piscators Vorstellungen und Ideen waren, ergaben sich in der praktischen Arbeit durchaus einige Unterschiede. Piscator setzte stark auf die damals neuen Medien und arbeitete mit einer sehr technisierten Bühne während Brecht sich darauf konzentrierte sich auf traditionelle Theatermethoden zu stützen. *Walter Benjamin* interpretierte den Rückzug Brechts auf traditionelle Formen des Theaters als konkrete Auseinandersetzung mit den neuen Technologien Film und Rundfunk und im Zuge dessen als Antwort auf den Konkurrenzdruck, der sich dadurch für das traditionelle Theater ergab. Bertolt Brecht arbeitete in seinen Theaterstücken mit einem Podium, welches ihm dazu dienen sollte Realitäten modellhaft wiederzugeben. Die unmittelbare Abbildung der Realität war für Brecht kein großes Anliegen, weshalb er sich darauf konzentrierte mit modellhaften Szenen zu arbeiten. Erwin Piscator wiederum war davon überzeugt, Realitäten unmittelbar wiederzugeben weshalb ihm der Einsatz von filmischem Material sehr wichtig war. Des

Weiteren sah Piscator eine Verschmelzung von Publikum und Bühne während seiner Theaterstücke vor während Brecht die Zuschauer- und Bühnenrealität lieber getrennt voneinander wusste (vgl. Schwaiger, 2004: 11 ff).

Worin besteht nun der Kern des Epischen Theaters nach Bertolt Brecht? Das Epische Theater benötigt Schauspieler und Zuschauer gleichermaßen um kritisches und politisches Bewusstsein zu entwickeln. Die Schauspieler tauchen im Epischen Theater nicht vollständig in ihre Rolle ein sondern präsentieren ihre Rollen vielmehr dem Publikum. Sie vollziehen keine vollkommene Verwandlung, sondern halten Abstand zu der von ihnen dargestellten Figur und fordern zu Kritik und Infragestellung auf. Auch im letzten Abschnitt des Stücks behalten die Schauspieler die distanzierte Rolle zu ihrer eigenen Figur bei um zum Einen zu Kritik an ihren Figuren einzuladen und zum Anderen um diese Kritik in einen sozio-politischen Kontext zu setzen. Es werden die Entscheidungen hervorgehoben die von den Charakteren getroffen werden um zu zeigen, dass andere Entscheidungen auch andere Ergebnisse gebracht hätten (vgl. Bradley, 2006: 4, 5).

#### *...sein Verfremdungseffekt*

Für das Epische Theater war der Einsatz des Verfremdungseffektes zentraler Ausgangspunkt, welcher 1936 Eingang in theoretische Schriften genommen hatte (vgl. Bradley, 2006: 6). Er wurde als Methode eingesetzt um den Handlungsablauf zu unterbrechen und dadurch für SchauspielerInnen und Publikum zu verfremden. Dadurch war es möglich sichtbar zu machen, dass die Bühne nicht die Realität bedeutete sondern diese nur abbildete. Das Bühnenbild sollte keine Realität mehr vortäuschen sondern diese zitieren. Dabei konnte das Theaterstück in seiner Ganzheit immer wieder unterbrochen und dadurch verfremdet werden, und auch die SchauspielerInnen konnten aus ihren Rollen hervortreten und bestimmte Sequenzen wiederholen. Der Verfremdungseffekt sollte die (kritische) Analyse ermöglichen und das Mitdenken fördern (vgl. Faschingeder, 2004b: 90, 91).

Vertraute Menschen, Rollen und Phänomene konnten aus einem neuen Blickwinkel betrachtet werden und sollten dadurch auch hinterfragt werden können anstatt sie als selbstverständlich hinzunehmen. Die kritische Reflexion (veränderbarer) gesellschaftlicher Realitäten, wurde dadurch möglich was als wichtiges Werkzeug anzuerkennen ist um politisches Bewusstsein in der Bevölkerung zu wecken. Durch die kritische Distanz zur eigenen Rolle sollen jedoch

keine Emotionen verloren gehen. Vielmehr sollen diese durch die Distanz analysierbar gemacht werden. „*Das Epische Theater bekämpft nicht die Emotionen, sondern untersucht sie und macht nicht halt bei ihrer Erzeugung.*“ wird Bertolt Brecht bei *Laura Bradley* zitiert. Mit der Vermeidung der totalen Identifizierung mit dem Charakter, wird dem Schauspieler die Freiheit gegeben, unterschiedliche Emotionen in Verbindung mit dem Charakter zu fühlen (vgl. Bradley, 2006: 6, 7).

„*Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden heißt zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen. [...] Verfremden heißt also Historisieren, heißt Vorgänge und Personen als historisch, also als vergänglich darzustellen. Dasselbe kann natürlich auch mit Zeitgenossen geschehen, auch ihre Haltungen können als zeitgebunden, historisch, vergänglich dargestellt werden.*“ (Bertolt Brecht in: Schwaiger, 2004: 97).

### 2.2.1.3. Was Bertold Brecht und das Populäre Theater verbindet

#### *Kritik an unterdrückerischen und ausbeuterischen Systemen*

Brechts Weg zum Marxismus hat nicht über die Arbeiterbewegung geführt, sondern über sein Studium der Bücher von *Karl Marx*. Brecht setzte sich mit der marxistischen Theorie und den wirtschaftlichen Beziehungen zwischen kapitalistischer und sozialistischer Wirtschaftsweise auseinander. Er suchte in den marxistischen Theorien nach Erklärungen für die weltweite Wirtschaftskrise im Jahr 1929, die in Deutschland schon ab 1926 zu spüren gewesen war.

In seinem Stück *Heilige Johanna der Schlachthöfe* übte Brecht Kritik an der deutschen Sozialdemokratie. Die Rolle der *Johanna* verkörpert eine (gescheiterte) Sozialistin, die sich im Sterben von einer Sozialdemokratin zu einer Sozialistin und schließlich zu einer Marxistin im Sinne Brechts verwandelt. Ein guter Mensch zu sein, bedeutete für Brecht, Strategien für die Schaffung von sozial gerechten Verhältnissen zu entwickeln. Für seine Theaterarbeit bedeutete dies, dass er sich in seinen Stücken mit Modellen der kapitalistischen Gesellschaft auseinandersetzte und diese oft provokant darstellte. In der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* von Bertolt Brecht und Kurt Weill, ist Mahagonny ein Supermarkt, in welchem

mit Geld alles zu kaufen ist. Verboten ist nur die Armut, die sogar mit dem Tod bestraft wird. In vielen Stücken Brechts ist zu erkennen, dass er ein Verfechter des reinen Marxismus war. Die zaghafte und gemäßigte Politik der deutschen Sozialdemokraten hatte seiner Meinung nach zur Folge, dass sie immer weniger als Partei der Arbeiterklasse empfunden wurde, sondern eher als Partei, die sich für die Interessen der bürgerlichen Gesellschaft einsetzte. Strategien zur Einführung einer gerechten Gesellschaft findet der Systemkritiker Brecht in den marxistischen Theorien, wie auch in seinen Stücken zu erkennen ist (vgl. Unseld, 1993: 166ff).

### *Die Welt als veränderbar begreifen – Vom Monolog zum Dialog*

Das Epische Theater Brechts mit seiner sozialkritischen Zielsetzung ist stilistisch sehr komplex. Zunächst werden auf der Theaterbühne gesellschaftliche Realitäten mit den dazugehörigen ökonomischen, sozialen und politischen Hintergründen gezeigt. Dabei soll der Fokus jedoch darauf liegen, zu zeigen, dass diese Realitäten gemacht werden und keineswegs als naturgegeben zu betrachten sind. Durch den Verfremdungseffekt wird dem Publikum das Potential zu Veränderung als reale Möglichkeit präsentiert und er ermöglicht Brecht das Bühnengeschehen, welches die realen Gegebenheiten widerspiegelt, zu unterbrechen. Dadurch soll die vollständige Identifikation mit dem Bühnengeschehen verhindert werden und das Publikum dazu angeregt werden, das Geschehen kritisch zu hinterfragen. In weiterer Folge sollen die ZuseherInnen ihr Potential erkennen, die Welt verändern zu können (vgl. Schwaiger, 2004: 10).

In Brechts Verständnis dienten damals existierende theatralische Formen vorrangig konservativen Interessen, weil das Publikum dazu eingeladen sei, diese Produktionen passiv zu konsumieren, ohne einen Bezug zu realen Geschehnissen herzustellen und diese kritisch zu reflektieren. Die Gesellschaft auf der Bühne würde als nicht veränderbar gezeigt. Zwar zeige das herkömmliche Theater laut Brecht Strukturen der Gesellschaft auf, doch diese würden als nicht veränderbar durch die Gesellschaft gezeigt.

In diesem Zusammenhang ist von Seiten Brechts Kritik am *Naturalistischen Drama*<sup>6</sup> zu vernehmen, da dieses sich zwar mit sozialen und politischen Themen beschäftigt, doch Zuschauer nicht dazu ermutigt werden mit dem status quo zu brechen. Arbeiter werden als machtlose Opfer ihres Erbes und ihrer Umgebung dargestellt, die nicht in der Lage sind, etwas an ihrer Situation zu verbessern. Aus diesem Grund ist das Naturalistische Drama für Brecht ein ungeeignetes Instrument um Problemen der modernen Gesellschaft zu begegnen. Diese Ansicht teilte auch der kommunistische Theatermacher *Erwin Piscator*.

Brecht entwickelte ein Theater, welches soziale Gegensätze herausstrich und Gesellschaft als einen Prozess darstellt, der sich im ständigen Wandel befindet. Brecht konfrontierte das Publikum mit realen Alternativen und zeigte, dass dessen Entscheidungen die Zukunft gestalten können. Zwar benutzte Brecht vor 1954 nicht den Begriff „dialektisches Theater“, doch war Dialektik bereits in der späten Weimarer Republik sehr zentral für seine Theaterarbeit. Brechts Ziel war es, durch das Theater an Inhalt und Form des Denkens aller Anwesenden etwas zu ändern. Dem Zuschauer sollte es möglich gemacht werden, nicht lediglich passiver Konsument starrer Strukturen zu sein, sondern diese Strukturen im Theaterstück zu hinterfragen und als veränderbar zu begreifen (vgl. Bradley 2006: 3, 4).

Wie beim Populären Theater wird uns auch beim Epischen Theater Brechts gezeigt, dass die sozialen, politischen und ökonomischen Rahmenbedingungen zum Einen kritisch zu hinterfragen sind und wir zum Anderen in der Lage sind, daran etwas zu verändern. Das Theater wird in beiden Fällen dazu genutzt die aktuellen Gegebenheiten aus der eigenen Perspektive zu analysieren, und gleichzeitig werden die TeilnehmerInnen bzw. das Publikum dazu ermutigt, Alternativen zu den aktuellen Rahmenbedingungen zu überlegen.

---

<sup>6</sup> Das Naturalistische Drama strebte eine möglichst exakte Wiedergabe der Realität an und wurde als Analyseinstrument genutzt, um die soziale Situation von Menschen darzustellen. Das Individuum rückt als soziales Lebewesen in das Zentrum des Theaters. Unter anderem wurde die Situation der ausgebeuteten Bevölkerungsschichten thematisiert. Der Fokus lag auf der detaillierten Beschreibung der Lebenssituation von Menschen, und diese sollte so wahrheitsgetreu wie möglich wiedergegeben werden. In Deutschland wurden Stücke des Naturalistischen Dramas auch als soziale oder als Milieudramen bekannt. Das Stück von Gerhard Hauptmann „Vor Sonnenaufgang“ aus dem Jahr 1889 trägt beispielsweise den Untertitel „soziales Drama“. Auch wenn das Naturalistische Drama in unterschiedlichen Formen auftreten kann, bleiben als kleinste gemeinsame Nenner soziale bzw. sozialkritische Anliegen (vgl. Allkemper/Eke, 2010: 238 ff).

Auch wenn während der Theatervorstellung kein aktiver Austausch zwischen SchauspielerInnen und Publikum stattfindet, sehe ich durch Brechts Theatermethoden die Voraussetzung geschaffen, den Dialog zwischen den Menschen zu fördern. Erst wenn Menschen in einen Dialog treten und sich mit den politischen und sozialen Rahmenbedingungen auseinandersetzen, können gemeinsame Strategien gegen Unterdrückung und Ausbeutung jeglicher Art entwickelt werden. Mit Brechts Epischem Theater sehe ich die Möglichkeit, die Besucher dazu anzuregen.

### *Subjektwerdungsprozess: Vom Objekt zum Subjekt*

Brecht wollte durch seine Theaterformen – insbesondere dem Epischen Theater – das Publikum dazu motivieren, sich als Teil des Theaterprozesses zu verstehen und Szenen (kritisch) zu reflektieren. Hierfür setzte Brecht neue Elemente in seinem Theater ein. Licht fiel beispielsweise nicht nur auf die Bühne sondern auch auf das Publikum, wodurch das Publikum in das Bühnengeschehen einbezogen wurde. Des Weiteren wurden narrative Elemente eingesetzt und Unterbrechungen der dramatischen Aktionen durch Musik miteinbezogen. Ähnlich den Stücken Erwin Piscators setzte Brecht auch Bildprojektionen als zusätzlichen visuellen Kommentar ein. Bildüberschriften der Szenen sollten die politischen Argumente des Stücks und den Inhalt der einzelnen Szenen zusammenfassen. Die Nebeneinanderreihung der einzelnen dramatischen Aktionen sollten das Publikum dazu bringen eine aktive und kritische Rolle einzunehmen, indem sie die einzelnen Informationen bewerten und vergleichen. Während bei *Aristoteles* das epische und dramatische Genre getrennt voneinander gesehen wird, verbindet Brecht diese beiden Formen, um sein „Episches“ oder „Nicht-Aristotelisches-Theater“ zu kreieren (vgl. Bradley, 2006: 4,5).

Welche Verbindung zum Populären Theater kann ich hier feststellen? Es ist zu sehen, dass das Publikum aus seiner passiven Rolle befreit werden soll. Während des Theaterstücks wird es vom Objekt zum Subjekt, indem es dazu eingeladen wird, sich eigene Gedanken zu machen und Alternativen zu überlegen. Der Subjektwerdungsprozess spielt in Brechts Epischem Drama eine starke Rolle. Des Weiteren wird den SchauspielerInnen durch den bereits beschriebenen Verfremdungseffekt ermöglicht, aus ihrer Rolle - welche auch eine

unterdrückte Rolle sein kann, hervorzutreten und diese aus einer bestimmten Distanz zu analysieren bzw. zu betrachten. Die Charaktere bleiben somit nicht in ihren Rollen gefangen, sondern interpretieren diese für das Publikum, um dessen Situation aufzuzeigen und gleichzeitig aus verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten und zu analysieren.

### *Umsetzung in die Praxis*

Bertolt Brecht entwickelte in den 1920er und 1930er Jahren die meisten seiner Ideen zum Epischen Drama. Brecht plädierte für eine Form von Drama und Theater, die das politische Bewusstsein in den Zuschauern weckte um dadurch Zusammenhänge zur eigenen Situation herstellen zu können (vgl. Epskamp, 2006: 13).

Die unterschiedlichen Elemente, die Brecht einsetzte, motivieren aus meiner Sicht das Publikum dazu, in einem ersten Schritt politische, soziale und ökonomische Rahmenbedingungen kritisch zu hinterfragen. Mit dem Verfremdungseffekt hatte Brecht zusätzlich gezeigt, dass die Welt durchaus veränderbar sei und Realitäten nicht passiv hingenommen werden müssen. Realitäten können neu gestaltet werden. Dies bedarf einer Gesellschaft, die dazu bereit ist Transformationsprozesse in Gang zu setzen. Mit den Erfahrungen, die das Publikum während der Aufführung eines Theaterstücks von Brecht macht, wird meiner Meinung nach die Voraussetzung geschaffen, um im Theater Erlebtes in die Realität umzusetzen.

## **2.2.2. Paulo Freire (\*19. 09.1921, † 02.05.1997)**

### *2.2.2.1. Paulo Freire und die Volksbildung*

*Paulo Freire*, geboren 1921 in Brasilien gilt auch Jahre nach seinem Tod als einer der bedeutendsten Volksbildner, an dessen Arbeiten sich auch heute noch viele Einrichtungen, Institutionen aber auch Individuen orientieren (vgl. Wagner, 2001: 17). Obwohl Freire selbst nicht mit Theater gearbeitet hat, ist er mit seinen Theorien über die Volksbildung zu einer Inspirationsquelle für TheateraktivistInnen weltweit geworden, die das Populäre Theater zur Bewusstseinsbildung einsetzen (vgl. Kerr, 1995: 149).



Was ist unter der Volksbildung zu verstehen? Die Volksbildung wirft Fragen zu strukturellen Verhältnissen der Machtrelationen auf, durch die eine Gesellschaft beherrscht wird. Je nach VertreterIn kann die Forderung nach einem Aufbrechen dieser Machtkonzentrationen mithilfe von Bildungsarbeit zugunsten Benachteiligter explizit oder aber auch indirekt ausgedrückt werden. Die Geschichte der Volksbildung ist Ende des 19. Jahrhunderts in den Großstädten Europas zu verorten. Der Zugang zu höherer Bildung für eine eingeschränkte privilegierte Gruppe wurde von Intellektuellen der Mittelschicht immer mehr infrage gestellt, woraus zwei Bewegungen entstanden. Während die bürgerliche Volksbildung mit Volksbildungsinstitutionen Bildung für benachteiligte Gruppen in wohlthätiger Form zur Verfügung stellte, hatte die proletarische Volksbildung in der Bildungsarbeit einen Subjektwerdungsprozess Angehöriger proletarischer Schichten im Fokus. Initiativen kamen hierbei aus der ArbeiterInnenbewegung selbst. Als wichtige Vertreter der Volksbildung sind neben Paulo Freire *Antonio Gramsci* (1891-1937) aus Italien und *Viktor Matejka* (1901-1993) aus Österreich zu nennen (vgl. Faschingeder / Novy, 2007: 4ff).

#### 2.2.2.2. Paulo Freire und der Weg zur Bewusstwerdung – „*conscientização*“

Als Volkspädagoge setzte Paulo Freire in seinen Auseinandersetzungen mit Pädagogik, diese unmittelbar mit dem Kampf für Gerechtigkeit und Demokratie und mit der Befreiung aus Unterdrückung und Elend in Verbindung. Durch Bildung solle sich das unterdrückte Individuum selbst befreien können und eine gewaltlose Revolution ermöglicht werden. Demnach sei die Welt nur veränderbar, wenn von jedem Individuum Sprache in Wort und Schrift beherrscht werde (vgl. Wagner, 2001: 18).

Aus diesen Ansprüchen geht deutlich hervor, dass Bildung in Freires Konzept niemals als neutral gesehen werden kann, wie er selbst auch explizit sagte.

*„Andererseits kann nicht oft genug wiederholt werden, dass die conscientização, die nur in der konkreten, niemals in einer auf reine Bewusstseinsbetätigung reduzierten Praxis möglich ist, niemals neutral sein kann. Neutral kann auch Bildung niemals sein. Von Neutralität sprechen nämlich gerade jene, die um ihr Recht fürchten, ihre Nicht-Neutralität zu ihren Gunsten benutzen zu können.“* (Freire, 1970b: 71)

Paulo Freires Konzept von Volksbildung erhält durch diese Positionierung einen politischen und bewusstseinsbildenden Charakter (vgl. Faschingeder / Novy, 2007: 4). *„Die Geschichte als Möglichkeit zu denken, heißt auch Bildung als Möglichkeit zu erkennen. Dies heißt zu erkennen, dass Bildung vielleicht nicht alles, zumindest aber Einiges bewirken kann“* (Paulo Freire in: Winckler u.a., 2007: 17). In diesem Sinne prägte Freire den Begriff *conscientização*, womit die Entwicklung eines kritischen Bewusstseins auf Seiten der Machtlosen und Unterdrückten gemeint ist. Ungleiche Machtverhältnisse sollen zunächst erkannt und reflektiert und in weiterer Folge das eigene Handlungspotential entdeckt werden, um die Welt aus eigener Kraft zu verändern (vgl. Wagner, 2001: 18). Voraussetzung für diese emanzipatorische Erziehung und für die demokratische Beziehung zwischen Lehrenden und Lernenden ist der Glaube an die „einfachen Menschen“, die Welt aus eigener Kraft verändern zu können. Die emanzipatorische Erziehung Freires distanziert sich von autoritärer Führung und sieht Lehrende und Lernende im Lernprozess als gleichwertige Akteure, die gemeinsam darum kämpfen die Welt zu verändern (vgl. Winckler u.a., 2007: 21).

In seinem 1970 erschienenen Werk *Pädagogik der Unterdrückten* kritisiert Freire anti-dialogische pädagogische Konzepte, in denen Lernende im Bildungsprozess zu bloßen Objekten gemacht werden, indem Wissen lediglich ausgehend von Lehrenden in eine Richtung fließe und kein Raum für gegenseitigen Austausch von Wissen bestehe. Freire spricht bei diesem pädagogischen Konzept von einem „Bankiers-Konzept“ (vgl. Wagner, 2001: 18ff).

*„Dieser mangelnde Glauben in den einfachen Mann macht einen weiteren Irrtum deutlich: die Verabsolutierung seiner Unwissenheit. Damit die einfachen Menschen für absolut unwissend gehalten werden können, muß es jemand geben, der sie dafür hält. Diese, die Subjekte dieser Definition, stufen sich selbst notwendigerweise als Wissende ein. Indem sie die Unwissenheit der anderen verabsolutieren, relativieren sie bestenfalls ihre eigene Unwissenheit. Sie tun damit das, was wir 'Entfremdung der Unwissenheit' nennen, wonach die Unwissenheit immer beim anderen liegt, niemals bei dem, der sie anderen zuschreibt.“* (Freire, 1970c: 56)

Diesem Konzept hält Freire ein dialogisches Lernprinzip entgegen, bei dem er für einen Lehr- und Lernprozess plädiert, in welchem Lehren und Lernen im gegenseitigen Respekt und Austausch stattfindet. In diesem dialogischen Lernprozess erfolgt eine Auflösung des klassischen Lehrer-Schüler-Verhältnisses. Jeder ist Lernender und Lehrender zugleich (vgl. Haug, 2005: 38ff). „*Only dialogue, which requires critical thinking, is also capable of generating critical thinking. Without dialogue there is no communication, and without communication there can be no true education.*“ (Freire, 1970a: 73, 74). Für den Kampf gegen Unterdrückung, Armut und Elend ist der Dialog eine unverzichtbare Voraussetzung, wie aus diesem Zitat sehr gut hervorgeht.

Wenn die Konzepte Freires im Bildungsalltag berücksichtigt werden sollen, bedeutet dies für alle PädagogInnen, dass sie in ihrer Bildungsarbeit vor großen Herausforderungen stehen. Wie oben beschrieben, geht Freire davon aus, dass Bildung niemals als neutral verstanden werden kann und dadurch immer politisch ist. PädagogInnen müssen sich dem zufolge stets der politischen Dimension von Bildung bewusst sein bzw. immer wieder bewusst werden. Darüber hinaus muss darauf geachtet werden nicht dem antialogischen Lernprinzip zu verfallen (vgl. Haug, 2005: 38ff).

#### *2.2.2.3. Was Paulo Freire und das Populäre Theater verbindet*

##### *Kritik an unterdrückerischen und ausbeuterischen Systemen*

Wie AktivistInnen des Populären Theaters kritisierte auch Freire ungerechte Machtverhältnisse, die auf der ganzen Welt Armut und Elend hervorbrachten. Durch emanzipatorische Erziehung sollen diese ungerechten und ungleichen Strukturen zunächst erkannt und anschließend aufgebrochen werden, wie aus meinen obigen Ausführungen hervorgeht.

Freire kritisierte jede Form von Kolonialismus, Neokolonialismus, Imperialismus und kultureller Invasion. All diese Formen zwingen die Armen in ihrem Schweigen gefangen zu bleiben und rauben ihnen jede Möglichkeit aus ihrer unterdrückten Situation auszubrechen (vgl. Winckler u.a., 2007: 25). Ebenso übte Freire Kritik am Neoliberalismus, da dieser Subjekte auf individuelle und egoistisch handelnde KonsumentInnen reduziert (vgl. Winckler

u.a., 2007:17). Wie aus meinen späteren Ausführungen hervorgehen wird, sind diese Ansätze ebenso in populären Theaterformen zu finden, insbesondere in der Theaterarbeit von *Ngũgĩ wa Thiong'o* in Kenia und von *La Obra Socioteatral* in Chile, worin der Fokus meiner Analyse liegt.

### *Die Welt als veränderbar begreifen - vom Monolog zum Dialog*

Mit seiner Kritik an antidialogischen Lernkonzepten kritisierte Freire die Absicht herrschender Eliten, die unterdrückerische Gesellschaftsordnung aufrechtzuerhalten und so ihre Herrschaft abzusichern. Diese Eliten verfügen zusätzlich über die Definitionsmacht, derzeitige Strukturen zu benennen. Dies führe laut Freire dazu, dass Mythen über herrschende globale Strukturen entstehen, die in der artikulierten Form jedoch nicht der Situation der unterdrückten Klasse entsprechen (vgl. Wagner, 2001: 18).

*„Dazu zählt z. B. der Mythos, dass die unterdrückerische Ordnung eine freie Gesellschaft sei, alle Menschen die Freiheit hätten zu arbeiten, wo sie wollen, die existierende Ordnung die Menschenrechte respektiere, jeder Fleißige selbst Unternehmer werden könne, die herrschenden Eliten die Entwicklung des Volkes fördern, weswegen das Volk zur Dankbarkeit verpflichtet sei, die Unterdrücker fleißig, die Unterdrückten hingegen faul und unehrlich seien, es eine natürliche Unterlegenheit der Unterdrückten gegenüber den Unterdrückern gebe.“* (Paulo Freire in: Wagner, 2001: 18)

Die Unterdrückten werden in eine *Kultur des Schweigens* gedrängt und durch ihre Sprachlosigkeit daran gehindert, den etablierten Mythen zu widersprechen. Laut Freire muss es zu einer Entmythologisierung kommen, die jedoch nur möglich ist wenn die Unterdrückten sprechen, lesen und schreiben können. Der Erwerb der Sprachlichkeit ist jedoch nicht zentraler Punkt des Befreiungsprozesses, vielmehr ist er als Basis zu verstehen. Als zentraler Punkt ist das *problemformulierende Lernen* zu verstehen, in welchem es möglich ist, etablierte und festgefahrene (ungerechte) Strukturen zu hinterfragen und Strategien zu entwickeln um diese aufzubrechen. Die Welt soll nicht als statische sondern stattdessen als veränderbare Wirklichkeit verstanden werden, welche sich in einem ständigen Prozess befindet. Unterdrückte sollen die Fähigkeit erlangen die Welt zu hinterfragen und diese als veränderbar zu begreifen (vgl. Wagner, 2001: 18).

Sowohl Paulo Freires *Pädagogik der Unterdrückten* als auch das *Populäre Theater* schlagen vor, den Monolog durch den Dialog zu ersetzen. Die Welt kann ihnen zufolge nur dann verändert werden, wenn sie vorher durch gegenseitigen Austausch, also durch Dialoge hinterfragt und kritisiert wird. In populären Theaterformen findet während der Performance ein Austausch zwischen SchauspielerInnen und ZuschauerInnen statt bzw. werden Menschen gebeten, aktiv an der Entwicklung von Theaterstücken teilzunehmen. Zuschauende werden somit aus ihrer passiven Rolle befreit und ermutigt eigene Erfahrungen oder Kenntnisse einzubauen. Es findet ein Dialog statt.

#### *Subjektwerdungsprozess - vom Objekt zum Subjekt*

Freire warnte vor einer Viktimisierung der Unterdrückten, da dadurch die Gefahr bestehe, die Unterdrückten auf passive Objekte zu reduzieren und somit deren Selbstbestimmung im Kampf gegen Unterdrückung verloren gehe. Vielmehr sind sowohl das Selbstvertrauen der Unterdrückten selbst, als auch das Vertrauen von außen in die *Unterdrückten* notwendig, um Dialog, Reflexion und Kommunikation zu ermöglichen. Durch paternalistische Haltungen gegenüber den *Unterdrückten* bestehe jedoch die Gefahr, Abhängigkeiten zu schaffen und dadurch in einen fremdbestimmten oberflächlichen Befreiungskampf zu verfallen. Bereits bestehende Abhängigkeiten müssten im Befreiungskampf als Schwachpunkt identifiziert und durch Reflexion und Handlung aller Beteiligten in Unabhängigkeit transformiert werden. Erst dadurch sei gewährleistet, dass alle im Befreiungskampf Beteiligten als unabhängige und selbstbestimmende Subjekte agieren können (vgl. Freire, 1970a: 47ff). Auch das Populäre Theater sieht durch unterschiedliche Methoden einen Subjektwerdungsprozess vor, in welchem die Unterdrückten selbst Wege finden und Strategien entwickeln können, um aus ihrer unterdrückten Rolle auszubrechen.

#### *Umsetzung in die Praxis*

Ganz klar positioniert sich Freire bezüglich der Umsetzung seiner Theorien in die Praxis, indem er schreibt, dass ein ständiges Wechselspiel zwischen Theorie und Praxis bzw. Handlung und Reflexion stattfinden müsse. In seinem Werk *Pädagogik der Unterdrückten* gibt Freire an, dass vor der konkreten Handlung die *Unterdrücker* von den *Unterdrückten*

identifiziert werden müssen. Durch den gemeinsam organisierten Kampf gegen Unterdrückung entwickle sich auf Seite der *Unterdrückten* auch das notwendige Vertrauen in sich selbst. Dabei betont Freire, dass „*This discovery cannot be purely intellectual but must involve action; nor can it be limited to mere activism, but must include serious reflection: only then will it be praxis.*“ (Freire, 1996: 47) Die erfolgreiche Umsetzung in die Praxis bedarf somit der ständigen theoretischen Reflexion, was auch im Populären Theater Anwendung findet, indem stets ein ausführlicher Austausch zwischen allen Teilnehmenden stattfindet.

Paulo Freire sieht das Theater der Unterdrückten als mögliche Umsetzung der Pädagogik der Unterdrückten. Um Empowerment Prozesse in Gang zu setzen, bedarf es laut Freire neuer Werkzeuge. Im Theater der Unterdrückten und dessen Aufhebung der Trennung von Schauspielern und Zuschauern sieht Freire eine mögliche Umsetzung seiner Theorien. Wie Freires Pädagogik der Unterdrückten soll das Theater der Unterdrückten zu einem Struktur- und Systemwandel zugunsten benachteiligter Gruppen beitragen (vgl. Haug, 2005: 38ff).

Das Theater der Unterdrückten enthält eine Vielzahl bereits existierender Theatermethoden und somit auch Elemente des Populären Theaters. Ebenso sind viele Gemeinsamkeiten zwischen dem Kamĩĩĩĩĩ Theaterprojekt von Ngũgĩ wa Thiong’o und dem Theater der Unterdrückten zu beobachten. Somit sind für mich deutliche Parallelen zwischen Freires Pädagogik der Unterdrückten und dem Populärem Theater zu erkennen. Durch die intellektuelle Auseinandersetzung Paulo Freires mit dem System- und Strukturwandel zugunsten benachteiligter Gruppen, sehe ich darüber hinaus einen theoretischen Referenzrahmen für TheateraktivistInnen des Populären Theaters.

### **2.2.3. Augusto Boal (\*16. 03.1931, † 02.05.2009)**

#### *2.2.3.1. Augusto Boal und das Theater der Unterdrückten (TdU)*

Das Theater der Unterdrückten (im Folgenden kurz TdU) ist laut Thomas Haug als „interdisziplinärer Ansatz“ zu verstehen, der die Grenzen zwischen Theater, Pädagogik, Politik, Psychologie und Soziologie überschreitet. Die Entstehungsgeschichte des TdU ist unmittelbar mit dem offiziellen Begründer *Augusto Boal* verknüpft (vgl. Haug, 2005: 43), auch wenn er sich selbst nicht als Erfinder sondern vielmehr als Entdecker des TdU definiert. In diesem Sinne betonte er auch immer wieder, dass die Methoden für die Menschen da seien

und nicht umgekehrt (vgl. Staffler, 2006: 1).

Im Kontext repressiver Regime und Diktaturen in Lateinamerika entwickelte Boal Formen des Volkstheaters und des populären Theaters weiter. Er nahm eine Systematisierung zum Teil bereits vorhandener Theatermethoden und –techniken vor und entwickelte eine Reihe von Spielen und Übungen, die als TdU bekannt wurden. Wie aus der Grundsatzerklärung der ITO<sup>7</sup> hervorgeht, ist das Grundziel des TdU die „Humanisierung der Menschheit“, basierend auf Übungen, Spielen und Techniken des essentiellen Theaters, die bereits jeder Mensch inne hat und welche es weiterzuentwickeln gilt (vgl. TdU Wien, Grundsatzerklärung).

Dabei geht das TdU von zwei Grundsätzen aus:

- Der Zuschauer bzw. die unterdrückte Person soll aus seiner/ihrer passiven Rolle heraustreten und zum handelnden Subjekt werden.
- Das TdU soll sich nicht nur mit der Vergangenheit beschäftigen, sondern ebenso mit der Zukunft, die es im Sinne der Humanisierung der Menschheit zu verändern gilt.

(vgl. TdU Wien, Grundsatzerklärung)

*„Schluss mit einem Theater, das die Realität nur interpretiert; es ist an der Zeit sie zu verändern.“* (Boal 1989: 68)

Augusto Boal wurde im Jahr 1931 in Rio de Janeiro geboren und studierte in den frühen 1950er Jahren in New York Chemie und Theaterwissenschaften. Bei seiner Rückkehr nach Brasilien übernahm Boal im Jahr 1956 das *Teatro de Arena* in São Paulo und begann dort verschiedene Formen des Volkstheaters zu entwickeln (vgl. Haug, 2005: 44). Zusammen mit Alphabetisierungsgruppen der brasilianischen Volkskulturzentren veranstaltete Boals *Teatro de Arena* Straßenaktionen in den *Favelas* von São Paulo und spielte zu konkreten Anlässen, wie beispielsweise zum Sieg der kubanischen Revolution, kurze selbstverfasste Agitationsstücke. Bereits die anfänglichen Aktivitäten Boals und des *Teatro de Arena* lösten Beunruhigung bei den brasilianischen Machthabern aus. Doch wurden Repression und

---

<sup>7</sup> ITO: International Theatre of the Oppressed Organization

Unterdrückung von Seiten der Regierung erst seit dem ersten Staatsstreich 1964 und der darauffolgenden Militärdiktatur deutlich spürbar. Im Dezember 1968 folgte der zweite Staatsstreich, und viele verließen freiwillig das Land. Obwohl neben anderen Gruppen besonders auch Intellektuelle und Künstler von staatlichen Repressionen betroffen waren, blieb Boal zunächst in Brasilien und entwickelte unter den vorherrschenden politischen Rahmenbedingungen das *Zeitungstheater* – die einzige Form des TdU, die er vor seinem Exil noch in Brasilien entwickelte. Im März 1971 wurde Boal von der brasilianischen Geheimpolizei verhaftet und gefoltert und erst nach internationalen Protesten drei Monate später wieder frei gelassen. Noch im selben Jahr verließ Boal Brasilien und ging nach Argentinien – in sein erstes Exil, wo er fünf Jahre blieb. 1976 verließ Boal Lateinamerika und ging nach Europa und kehrte erst 1986 nach Brasilien zurück (vgl. Thorau, 1989: 10ff).

#### 2.2.3.2. Zum Begriff „Unterdrückung“

*„Die Unterdrückten sind Einzelpersonen oder Gruppen, denen entweder sozial, kulturell, politisch, wirtschaftlich, wegen ihrer Hautfarbe, ihrer sexuellen Orientierung oder sonst in irgendeiner Weise, ihr Recht auf Dialog vorenthalten wird, oder die in irgendeiner Weise in der Umsetzung dieses Rechts beeinträchtigt werden“*<sup>8</sup> heißt es in der Grundsatzerklärung der ITO (vgl. TdU Wien, Grundsatzerklärung). Mithilfe des TdU soll jeder Mensch lernen können, Widerstand gegen Unterdrückung zu leisten (vgl. Boal, 1989: 39). Bevor jedoch Widerstand geleistet wird, muss zunächst klar sein, was mit Unterdrückung gemeint ist. Der Unterdrückungsbegriff im Sinne Boals geht von einem weit gefassten Verständnis von Unterdrückung aus, wie aus der Grundsatzerklärung hervorgeht.

Wie bereits festgestellt, entstand das TdU von Boal unter repressiven Rahmenbedingungen in Lateinamerika. Diktaturen, Gewalt und Zensur waren hier vorrangig Ausdruck von Unterdrückung. Im europäischen Exil begegnete Boal jedoch neuen Formen von Unterdrückung wie Einsamkeit oder Isolation was ihn dazu veranlasste, den Unterdrückungsbegriff in einen größeren Kontext zu setzen (vgl. Brandhofer, 2001: 1). Boal meint demnach, dass Unterdrückung täglich und überall, sowohl offen als auch versteckt

---

<sup>8</sup> Punkt 10 der Grundsatzerklärung



stattfinden kann. Jeder Mensch erlebt Situationen, in denen er sich unterdrückt fühlt und dazu gezwungen wird, gegen die eigenen Interessen zu handeln. Zu betonen ist hier, dass Unterdrückung als veränderbar gilt. Mit unterschiedlichen Methoden und Strategien des TdU soll den TeilnehmerInnen bewusst gemacht werden, dass gegen jede Form von Unterdrückung Widerstand geleistet werden kann und somit die Möglichkeit besteht, sich selbst zu befreien (vgl. Boal, 1989: 39).

### *2.2.3.3. Methoden und Formen des TdU*

#### *Zeitungstheater*

Unter den soeben beschriebenen politischen Rahmenbedingungen wurden in Brasilien Unterdrückung und Gewalt in immer stärker werdenden Maß ausgeübt. Auch Medien, wie Zeitungen oder Fernsehen, waren der staatlichen Zensur unterworfen. Ziel des Zeitungstheaters von Boal war es daher, Strategien und Methoden zu entwickeln, Zeitungen gegen den Strich und zwischen den Zeilen zu lesen und anschließend szenisch darzustellen. Der manipulative und instrumentalisierende Charakter der öffentlichen, zugelassenen Medien sollten so aufgedeckt und das kritische Bewusstsein in der Bevölkerung geweckt werden (vgl. Staffler, 2006: 2).

#### *Unsichtbares Theater*

Das Unsichtbare Theater wurde von Boal während seines Aufenthalts in Argentinien entwickelt. Im Unsichtbaren Theater werden im öffentlichen Raum soziale oder politische Themen von Schauspielern angesprochen und diskutiert, um Menschen in der unmittelbaren Umgebung dazu zu ermutigen, ihre Gedanken und Ansichten miteinander zu teilen. Zuschauer werden also zu Akteuren, ohne sich dessen bewusst zu sein (vgl. Staffler, 2006: 2). Im Unsichtbaren Theater bereiten sich Schauspieler zunächst auf ein konkretes Thema vor und gehen damit an die Öffentlichkeit ohne jedoch zu erwähnen, dass es sich um Theater handelt. Zuschauer werden durch diese Methode zu gleichberechtigten Schauspielern, da der weitere Verlauf nicht vorprogrammiert ist und auch nicht in eine bestimmte Richtung gelenkt werden soll. Die Gleichberechtigung zwischen allen Beteiligten war Boal ein wichtiges Anliegen. Reaktionen, Aussagen und Handlungen der Beteiligten werden beobachtet und anschließend reflektiert (vgl. Boal, 1989: 35).

### *Statuentheater*

Während eines längeren Aufenthalts in Peru arbeitete Boal 1973 für ein Alphabetisierungsprojekt mit Paulo Freire zusammen, wobei er das Statuentheater sowie das Forumtheater entwickelte (vgl. Haug, 2005: 45). Im Statuentheater geht es zunächst darum eine konkrete Form von Unterdrückung bildlich – das heißt in einer Skulpturengruppe, bestehend aus Menschen, darzustellen. In einer Gruppe wird eine solche Skulpturengruppe entwickelt. Haltung und Gesichtsausdruck der einzelnen Skulpturen stellen dabei eine wichtige Komponente dar. Die Skulptur kann solange von den Teilnehmern verändert werden, bis sie zu dem Bild gelangen, das kollektiv als Vorstellung der Realität angenommen wird – das Realbild. In einem nächsten Schritt soll auf gleiche Art und Weise das Idealbild entwickelt werden. Ausgehend von Real- und Idealbild sollen Übergangsbilder zwischen den beiden Bildern entstehen und diskutiert werden. Die Diskussion zu den Phasen des Übergangs ist der wichtigste Teil dieser Theaterform (vgl. Boal, 1989: 53, 54).

### *Forumtheater*

Forumtheater bedeutet Mitspieltheater. In einer Gruppe werden zunächst eigene Erfahrungen ausgetauscht, in denen die Teilnehmer selbst Unterdrückung erfahren haben. Eine der Geschichten wird von der Gruppe ausgewählt um daraus eine Szene zu entwickeln. Diese Miniszene, die zwischen 10 und 15 Minuten dauert, wird einem Publikum vorgestellt und endet am Höhepunkt der Unterdrückungssituation. Anschließend sind die Zuschauer eingeladen eigene Lösungsmuster zu dieser Problemsituation vorzuschlagen und vorzuzeigen. Alle Anwesenden erhalten die Möglichkeit, eigene Lösungsvorschläge auf der Bühne zu erproben und mit den Beteiligten zu diskutieren (vgl. Bibermann, 1999: 1). Wichtig zu beachten ist beim Forumtheater, dass die Person, die dieser Unterdrückungssituation in der Realität ausgesetzt war, in der Mini-Szene eine andere Rolle einnimmt. Wer den Konflikt ursprünglich eingebracht hat, wird in der Forum-Phase auch nicht weiter angesprochen. Der Konflikt soll generalisiert werden und dadurch allgemeine Gültigkeit erhalten. Diese Vorgehensweise ermöglicht es den Beteiligten, sich leichter mit dem Konflikt zu identifizieren und diesen in größere Zusammenhänge zu bringen. Des Weiteren erhält die betroffene Person die Möglichkeit, sich von der unterdrückten Rolle zu distanzieren und sie aus einem anderen Blickwinkel zu betrachten (vgl. Bibermann, 2007: 2).

Boal identifizierte das Forumtheater als höchste Stufe des interaktiven Theaters, da auf das Forumtheater konkrete Aktionen folgen können (vgl. Thorau, 1989: 15).

*„Forumtheater ist antiautoritär. Es beansprucht nicht, den richtigen Weg zu zeigen [...] - es bietet eine Chance, Mittel und Wege zu studieren. Auch wenn Theater selbst nicht revolutionär ist, diese Theaterformen sind ohne Zweifel eine Probe zur Revolution. Gehandelt wird in der Fiktion, aber die Erfahrung ist konkret.“* (Boal, 1989: 58)

### *Legislatives Theater*

Nach seiner Rückkehr nach Brasilien, war Boal von 1993 bis 1996 als Stadtrat der Arbeiterpartei in Rio de Janeiro tätig und entwickelte dabei das Legislative Theater. Als Stadtrat arbeitete Boal mit einer Theatergruppe zusammen, um Gesetzeswünsche der Bevölkerung gemeinsam auszuarbeiten und szenisch darzustellen. BürgerInnen sollten so ein Mittel zur politischen Partizipation erhalten und es kam während Boals Amtszeit tatsächlich zu drei Realisierungen von durch ihn eingebrachten Gesetzesvorschlägen (vgl. Staffler, 2006: 2).

### *Zur Weiterentwicklung des TdU in Europa*

Das TdU ist in Lateinamerika als direkte Antwort auf Repression entstanden. Im europäischen Exil begegnete Boal jedoch neuen Formen von Unterdrückung wie Einsamkeit, Isolation oder Konsumabhängigkeit. Boal identifizierte jene Unterdrückung, die in Europa auf subtilere Weise stattfinden kann und schwerer durchschaubar ist, als eine „andere“ Unterdrückung. Wer diese „andere“ Unterdrückung verneine, sei selbst als Unterdrücker zu sehen, denn betroffene Gruppen wie Frauen, Gastarbeiter oder Farbige erfahren Formen von Unterdrückung Tag für Tag. Diese Formen von Unterdrückung gilt es abzuschaffen, auch wenn die Mittel zu ihrer Bekämpfung subtiler sein müssen. Das TdU biete die Möglichkeit zur Auseinandersetzung mit konkreten Situationen um diese zu analysieren, zu hinterfragen und nach Lösungsmöglichkeiten zu suchen. Im TdU gibt es keine vorgefertigten Lösungen – diese müssen vielmehr in direkter Auseinandersetzung immer neu ausgearbeitet werden (vgl. Boal 1989: 67ff).

Die methodische Weiterentwicklung brachte Boal dem *therapeutischen Theater* – dem

Psychodrama<sup>9</sup> – nach *Jakob Levy Moreno* näher, auch wenn sich Boal deutlich vom „Theater als Therapie“ abgrenzte. Boals Ziel ist es nicht vorrangig individuelle Probleme zu lösen, sondern vielmehr diese in einen gesellschaftspolitischen Zusammenhang zu bringen. Aufgrund der engen Verknüpfung von psychischen und sozialen Problemen komme es zur Überschneidung von Theater und Therapie. Gesellschaftliche und politische Strukturen müssten zugunsten der Unterdrückten unter Einbeziehung psychosozialer Realitäten verändert werden. Hierfür solle das TdU von Menschen als Werkzeug verwendet werden (vgl. Haug, 2005: 46ff).

#### *2.2.3.4. Was Augusto Boal und das Populäre Theater verbindet*

##### *Kritik an unterdrückerischen und ausbeuterischen Systemen*

Als Kampfkunst oder Disziplin gegen „*all die Grundsätze, die ausbeuterische Systeme unterstützen*“ bezeichnet die brasilianische Theateraktivistin *Barbara Santos* das TdU (vgl. Santos, 2011: 262). Tatsächlich können die Methoden des TdU als Antwort auf die aktuellen Herausforderungen der Globalisierung eingesetzt werden, um Raum für Reflexion und aktive Gestaltung zu schaffen. Die negativen Folgen der Globalisierung und wirtschaftlichen Liberalisierung sind in den Bereichen Wirtschaft, Umwelt und Gesellschaft/Soziales zu spüren und drücken sich für einen Großteil der Weltbevölkerung in sozialem Scheitern, Armut, Existenzkampf und Entsolidarisierung aus. Das Theater kann als Medium eingesetzt werden, um die Möglichkeit zu BürgerInnen-Partizipation, direkter Demokratie und Einbindung in politische Entscheidungsprozesse zu schaffen (vgl. Brandhofer, 2001: 1ff). Das TdU soll unabhängig von Raum und Zeit Anwendung finden können, jedoch immer zugunsten der Benachteiligten und Unterdrückten in einer Gesellschaft (vgl. Haug, 2005: 77ff).

*„Das Theater der Unterdrückten muss der Solidarität dienen, der ethnischen und*

---

<sup>9</sup> Das Psychodrama geht auf *Jakob Levy Moreno* zurück, der dieses in den 1920er Jahren in Wien und in den USA entwickelte. Das Psychodrama ist eine Form von Gruppentherapie, bei welcher individuelle Probleme und Situationen szenisch dargestellt und anschließend in der Gruppe behandelt werden (vgl. Leutz, 1974: 82ff, 184 ff).

*internationalen Aktion gegen das Elend, die Ungerechtigkeit, die Diskriminierung, Enteignung und Privatisierung von natürlichen, gesellschaftlichen und kulturellen Ressourcen sowie gegen die geographische Abspaltung und Ausbeutung der Arbeitskraft aktiv sein. Es ist eine solidarische, ethnische und internationale Aktion für soziale Gerechtigkeit, die Umverteilung von Mieten, Chancengleichheit, den Respekt vor der Diversität. Eine Initiative für die Freiheit der Zirkulation, Nachhaltigkeit und den gleichberechtigten Zugang zu natürlichen, gesellschaftlichen und kulturellen Ressourcen und die Solidarität und das Glück von allen.“ (Santos, 2011: 261)*

Wie aus dieser Auseinandersetzung von *Barbara Santos* mit den Zielen des TdU hervorgeht, kritisiert das TdU kapitalistische Systeme, die auf Ausbeutung und Unterdrückung verwundbarer Gruppen basieren. Benachteiligte Gruppen sind dazu eingeladen, mithilfe der Methoden des TdU Wege aus dieser Ausbeutung und Unterdrückung zu finden. Boal wurde 2008 für den Friedensnobelpreis vorgeschlagen und handelte Zeit seines Lebens als Botschafter der Menschenrechte, des Dialogs und der Transkulturalität. Selbst wenn die Methoden und Übungen – insbesondere die Aufwärm- und Vorbereitungsspiele - spielerisch und zum Teil auch lustig sind, ist ihre Verwendung nicht willkürlich und dient auch nicht dem bloßen Zeitvertreib. Die Übungen sind ernst gemeint und wenn diese Übungen zur Anwendung kommen, finden sie im Rahmen einer weltweiten Theaterbewegung statt, die im Sinne der Humanisierung der Menschheit immer zugunsten der Benachteiligten handelt. Die Methoden dienen dazu, das eigene Leben zu verbessern und um das Leben und sich selbst in einem vorurteilsfreien Kontext zu entdecken und ganz neu zu erfinden (vgl. Fritz, 2011: 35ff). Wichtig hierbei zu erwähnen ist, dass das Theater der Unterdrückten weder als Ideologie noch als politische Partei zu verstehen ist. Als Methode dient das TdU der Analyse und der Veränderung der Gesellschaft bei Achtung aller Kulturen. Aufgrund seines humanistischen und dialogischen Charakters wird es von und für benachteiligte Gruppen unter Anderem in den Bereichen Bildung, Sozialarbeit, Politik und auch in Alphabetisierungsprogrammen eingesetzt, wie aus der Grundsatzerklärung des TdU hervorgeht (vgl. TdU Wien, Grundsatzerklärung).

Auch AktivistInnen des Populären Theater stehen im Sinne des TdU von Augusto Boal auf

der Seite der unterdrückten und ausgebeuteten Gruppen, welche entweder durch koloniale, neo-koloniale oder der weltweiten Globalisierung an den Rand der Gesellschaft gedrängt werden. Das Populäre Theater stellt nicht immer konkrete Handlungsanweisungen für unterdrückte Gruppen zur Verfügung, und es ist auch nicht immer eine einheitliche Linie in Inhalten und Formen zu beobachten. Viele AktivistInnen sind seit vielen Jahren oder gar Jahrhunderten an unterschiedlichen Orten der Welt in diesem Feld tätig, wodurch Positionen und Inhalte im Detail von den jeweiligen Vertretern abhängig sind, doch kann davon ausgegangen werden, dass populäre Theaterformen vorwiegend von linksorientierten AktivistInnen angewandt werden. Die formulierte Kritik an ausbeuterischen Systemen hängt im Detail stark vom zeitlichen und geographischen Kontext ab.

### *Die Welt als veränderbar begreifen – vom Monolog zum Dialog*

In Birgit Fritzs Praxishandbuch zum Theater der Unterdrückten findet sich unter den Leitsätzen des TdU eine „Minimaldefinition“ von Unterdrückung, nach welcher „Unterdrückung dort herrsche wo der Monolog den Dialog ersetze.“<sup>10</sup> Dieser Leitsatz stammt ursprünglich von Augusto Boal, dessen Ideen vielfach in Anlehnung an Paulo Freires Theorien zu *Pädagogik der Unterdrückten* entstanden. Durch Paulo Freire lernte Boal sein Theater allen zugänglich zu machen und es als Forum zu nutzen um in gegenseitigen Dialog zu treten, und davon ausgehend, die Welt im Sinne der Humanisierung der Menschheit zu verändern (vgl. Fritz, 2011: 30, 36).

*„Wenn wir hinter die Kulissen schauen, sehen wir Unterdrücker und Unterdrückte, in jeder Gesellschaft, in jedem Volk, bei den Geschlechtern, in jeder Klasse und Kaste. Wir sehen eine ungerechte, grausame Welt. Wir müssen eine andere erschaffen, denn wir wissen, dass eine andere Welt möglich ist. Es liegt an uns, eine solche Welt mit eigenen Händen zu bauen, indem wir zu Akteuren auf der Bühne und in unserem eigenen Leben werden.“* (Boal, 2009)

---

<sup>10</sup> Birgit Fritz zitiert in ihrem Praxishandbuch Augusto Boal, dessen Leitsatz lautete: „Unterdrückung herrscht dort, wo Monolog den Dialog ersetzt.“ (vgl. Fritz, 2011: 30)

Wie aus diesem Zitat hervorgeht, glaubte Boal an die grundsätzliche Veränderbarkeit der Welt und gleichzeitig hob er die Dringlichkeit hervor, neue Instrumente in die Hand zu nehmen um ungerechte Strukturen zu entlarven und zu verändern. Laut Grundsatzerklärung des TdU wird der Dialog als freier Austausch sowohl von Personen als auch von Gruppen definiert, der das gleichberechtigte Teilhaben an der Gesellschaft ermöglicht. Durch das TdU erhalten Menschen die Möglichkeit durch ästhetische Mittel ihre Vergangenheit zu analysieren und dadurch ihre Zukunft neu zu erfinden bzw. neu zu gestalten (vgl. TdU Wien, Grundsatzerklärung). In seiner Sammlung von „Übungen und Spielen für Schauspieler und Nicht-Schauspieler“ sprach sich Boal sehr deutlich gegen ein Theater aus, das die Realität lediglich interpretiere und betonte dass es an der Zeit sei, diese zu verändern (vgl. Boal, 1989: 68). Das TdU sieht sich der Transformation von Gesellschaften verpflichtet indem es mit seinen Methoden emanzipatorische, partizipatorische und dialogische Bildungsarbeit leistet. Es handelt sich laut Birgit Fritz um ein „absichtsvolles Theater“ (vgl. Fritz, 2011: 37).

#### *Subjektwerdungsprozess - vom Objekt zum Subjekt*

Augusto Boal war von der Fähigkeit aller Menschen überzeugt, ihre Probleme selbst lösen zu können und für eine bessere Welt einzutreten, indem sie diese nach ihren eigenen Ideen und Vorstellungen gestalten. Da sie über ihr eigenes Leben, ihre Situationen und Erfahrungen am Besten Bescheid wissen, sind sie auch dazu berechtigt selbstbestimmt neue Wege zu finden. Boals Glaube an und Respekt vor den Menschen sollte diese dazu motivieren, sich selbstermächtigt aus der unterdrückten passiven Rolle zu befreien und so zum Subjekt des eigenen Lebens zu werden (vgl. Fritz, 2011: 36).

Das TdU enthält drei wesentliche Merkmale, die zu Empowerment-Prozessen führen können. Das TdU basiert auf einem *dialogischen Prinzip*, wodurch es möglich ist durch gegenseitigen Austausch Lösungskonzepte eigenständig zu entwickeln. Darüber hinaus, ist das TdU *emanzipatorisch*. Das heißt, dass Selbstbefreiung und Selbstermächtigung eine wichtige Voraussetzung im TdU sind um aktiv an einer Veränderung von sozialen und politischen Strukturen zu arbeiten. Menschen sollen aus ihrer *passiven Rolle hervortreten* und zu handelnden Subjekten werden (vgl. Haug, 2005: 77ff).

Das Forumtheater bietet meiner Meinung nach die größten Möglichkeiten aus der eigenen passiven Objektrolle hervorzutreten und zum Subjekt zu werden. Wie bereits beschrieben, können durch das Forumtheater Geschichten von Unterdrückung verändert werden, indem alle Beteiligten sich in den Handlungsablauf einmischen und die Geschichte nach ihren Vorstellungen verbessern. Die Erfahrung, die eigene Unterdrückungsgeschichte szenisch zu bearbeiten und in einem vertrauten Umfeld zu reflektieren, ist bereits der erste Schritt sich aus der Passivität zu befreien. Während der Aufführung auf die Bühne zu gehen und neue Alternativen vorzuzeigen, ist der zweite bedeutende Schritt zu einem Subjekt zu werden und zu sehen, dass jeder einzelne Mensch die Fähigkeit hat Geschichten zu verändern. Selbst wenn in der Fiktion gehandelt wird, sind die Erfahrungen real. Aufstehen und etwas verändern können, gibt Selbstvertrauen für das reale Leben und bricht mit der *Kultur des Schweigens*, die auch schon Paulo Freire als eine wesentliche Komponente der Unterdrückung angeprangert hat (vgl. Wagner, 2001: 18). Dies kann ich aus eigenen Workshop-Erfahrungen bestätigen.

#### *Umsetzung in die Praxis*

Für Boal war das Theater die „Mutter aller Künste“, da es die Elemente Sprache, Klang und visuelles Gestalten mit einbezieht. Im Theater wird mit Texten, Musik und Bildern gearbeitet, wodurch es allen Menschen möglich ist sich einzubringen. Boal verwendete einen sehr weit gefassten Theaterbegriff. Demnach kann Theater immer und überall stattfinden (vgl. Fritz, 2011: 36).

Durch die realen Menschen und Geschichten, die sich im TdU finden, ist für mich der Praxisbezug stets vorhanden. Es gibt keine erfundenen Rollen und Handlungen. Das TdU befasst sich mit realen Gegebenheiten und sucht nach Lösungen und arbeitet somit durchwegs praxisorientiert.

Das TdU wird mittlerweile in über 80 Ländern weltweit eingesetzt und angewandt. Internationale Workshops und Festivals ermöglichen den gegenseitigen Austausch von Erfahrungen und Erlebnissen. Neue Eindrücke kommen in einem andauernden und voranschreitenden Prozess dazu, doch bleibt die „Humanisierung der Menschheit“ oberstes Ziel des TdU (vgl. Fritz, 2011: 36). Das TdU soll direkte Anwendung in der Praxis finden und so zur Verbesserung der Situation von unterdrückten und benachteiligten Menschen beitragen.



Boal nannte das TdU die *Probe zur Revolution*. Erprobte Szenarien und erlebte Erfahrungen im Rahmen des TdU solle Menschen das notwendige Selbstvertrauen geben diese auch in die Realität umzusetzen (vgl. Boal, 1989: 58, 66).

Das TdU hat einen ganzheitlichen Anspruch. Eigene Erfahrungen und Situationen werden in einen generalisierenden Kontext gestellt. Damit erhalten sie allgemeine Gültigkeit und können auf gesellschaftlicher Ebene mithilfe der Methoden des TdU bearbeitet werden (vgl. Haug, 2005: 77ff). Das TdU geht von der Annahme aus, dass die Bereiche Kunst, Politik, Pädagogik, Psychologie und Soziologie sich überschneiden und dass diese Grenzüberschreitung zu einem fortgesetzten Prozess der Bewusstwerdung im Sinne Freires beitragen kann. Darüber hinaus soll Menschen bewusst werden, dass die Grenzen zwischen theatraler Fiktion und alltäglicher Wirklichkeit ebenso überschritten werden können. Das Theater ist als Probe für die Realität zu verstehen (vgl. Haug, 2005: 86).

Als Beispiel für die Praxisanwendung des TdU ist das Legislative Theater zu nennen. Während seiner Funktion als Stadtrat von Rio de Janeiro in den 1990er Jahren verknüpfte Boal das TdU direkt mit der Politik und erarbeitete Gesetzesentwürfe mithilfe der Methoden des Legislativen Theaters, welche zum Teil auch umgesetzt wurden. Auch in Europa kam es zu einigen Theaterprojekten im Rahmen des Legislativen Theaters.

Aktuell gibt es einen Repräsentanten der TdU-Gemeinschaft in der europäischen Politik – *José Soeiro* – der in Portugal als jüngster Parlamentarier Europas mit den Methoden des Legislativen Theaters arbeitet (vgl. Fritz, 2011: 40).

An konkreten Ergebnissen gemessen, muss leider festgestellt werden, dass das TdU im Selbsthilfe Kontext noch eine marginale Rolle spielt, auch wenn neue Perspektiven in Bezug auf *Soziale Arbeit* und *Entwicklungszusammenarbeit* geöffnet werden können (vgl. Haug, 2005: 111). Dennoch liegt aus meiner Sicht noch viel Potential in der praktischen Anwendung des TdU. *Ralph Yarrow* schreibt in seinem Vorwort zu Birgit Fritzs Praxishandbuch hierzu: „*Die Welt braucht praktische, kostensparende Methoden um die Leben von Einzelnen und ihr Engagement in die Strukturen der Gesellschaft umzugestalten. Hier ist eine Möglichkeit, wie dieses Ziel erreicht werden kann.*“ (Yarrow, 2011: 18, 19)

Auch ich bin der Meinung, dass uns das TdU ideale Instrumente zur Verfügung stellt, um die Gesellschaft zu verändern. Es liegt an uns, diese auch zu nutzen, um die Welt zugunsten benachteiligter und unterdrückter Menschen neu zu gestalten.

Mit meinen Ausführungen zu den Theorien Brechts, Freires und Boals habe ich jene theoretischen Aspekte erläutert, die den größten Einfluss auf die Methoden des Populären Theaters hatten. Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass neben Brecht, Freire und Boal eine Vielzahl von SchriftstellerInnen und TheatermacherInnen die Bewegung des Populären Theaters geprägt und gestaltet haben, auf die ich im Rahmen dieser Arbeit nicht im Detail eingehen kann.

### **2.3. Populäres Theater in Kenia und Chile**

Anhand meiner beiden Fallbeispiele aus Kenia und Chile zeige ich auf, welche Auswirkungen die sozialen und politischen Rahmenbedingungen auf die praktische Arbeit von Ngũgĩ wa Thiong'o und LaObra Socioteatral hatte. Zuvor gehe ich auf die Entstehungsgeschichte und Entwicklung des Populären Theaters in Kenia und Chile ein und diskutiere die Bedeutung des Begriffs *Populär* im jeweiligen Kontext.

Theater hat nach Boal und Brecht, das Ziel, politisches Bewusstsein in der (unterdrückten) Bevölkerung zu wecken. Die Fähigkeit zum politischen Agieren und zur Selbstbestimmung kann durch partizipative Theaterformen entwickelt werden. Grundvoraussetzung ist, dass der Dialog den Monolog ersetzt, da jeder Entwicklungsprozess ohne Dialog fremdbestimmt ist. Wie kann in weiterer Folge ein politischer Bildungsprozess in Gang gesetzt werden? Bertolt Brecht, Erwin Piscator und Augusto Boal geben dem Publikum die Möglichkeit zur Reflexion über ihre Lebensverhältnisse. Dadurch kann ein gesellschaftskritisches Bewusstsein geweckt werden. Menschen werden mobilisiert, die „eigene Geschichte selbst in die Hand zu nehmen“. Lernprozesse können nicht von außen gestaltet werden, sondern lernende Subjekte müssen diesen Weg selbst beschreiten. *Gerald Faschingeder* spricht in diesem Zusammenhang von der „Selbsterziehung zum Regieren“. Es wird mit jener kulturellen Struktur gebrochen, die zu Passivität führt. Theater als kulturelles Medium macht die Verwobenheit von Kultur und Macht sichtbar und zeigt, dass der Protest sich theatralischer Formen bedienen kann (vgl. Faschingeder, 2004b: 93ff).

Um Theater in einem größeren Kontext zu sehen und auch nicht-konventionelle Formen

einzu beziehen, schlägt Faschingeder vor, den Theaterbegriff zu öffnen und von *Cultural Performances* zu sprechen. Diese stehen in Abgrenzung zum klassischen Kunsttheater. Theatralität wird zum Faktor vieler gesellschaftlicher Praktiken und ist der Grundstoff des gesellschaftlichen Lebens. Hochzeiten, Feste, doch auch alltägliche Begegnungen können Teil eines „alltäglichen Theaters“ sein. Dabei wird es jedoch schwer, eine Trennlinie zwischen Theater und gesellschaftlichem Leben zu ziehen (Faschingeder, 2004b: 95). Die Frage ist, ob wir solch eine Trennlinie benötigen? Für mich ist die Aufhebung dieser Trennlinie eine wesentliche Voraussetzung, um Raum für kritische Reflexion zu schaffen und um das politische Bewusstsein zu wecken. Theater kann dadurch für alle Interessierten zugänglich gemacht werden und die Möglichkeit zu aktiver Partizipation bieten.

Augusto Boal sah in der Beteiligung des Publikums die Möglichkeit alle Anwesenden zu aktivieren, sie darin zu fördern die Realität zu analysieren und die Welt als veränderbar zu erkennen. Boal wollte mit seinem Theater der Unterdrückten zeigen, dass Veränderungen selbst in die Hand genommen werden können. Dieses bewusstseinsbildende Theater, das konkrete politische und soziale Ziele formuliert, hat in Afrika seine Anfänge in den 1960er und 1970er Jahren. Besonders im südlichen und südöstlichen (anglophonen) Afrika wurden ganze Dörfer motiviert, sich an den Theateraktivitäten zu beteiligen. Es ist jedoch anzumerken, dass Problemlagen der Bevölkerung von intellektuellen Theateraktivisten bereits im Vorhinein identifiziert wurden. Der Theaterprozess an sich ist zwar dialogisch und alle Beteiligten sollen gleichberechtigt einbezogen werden, doch sind es die intellektuellen TheatermacherInnen, die diesen Prozess in Gang setzen und leiten (vgl. Faschingeder, 2004b: 93ff).

Das Populäre Theater von Ngũgĩ wa Thiong’o in Kenia und die Aktivitäten der chilenischen Theatergruppe LaObra Socioteatral arbeiteten bzw. arbeiten ebenfalls nach diesem Prinzip. Sie sind es, die das Theater einer unterprivilegierten Bevölkerungsgruppe näher bringen wollen, um einen Entwicklungsprozess zugunsten eines sozialen Wandels in Gang zu setzen. Strukturen, die der Unterdrückung und Ausbeutung dienen, wurden bereits im Vorfeld analysiert. Das Theater erhält einen politischen Charakter. Es bringt den TeilnehmerInnen einen Erkenntnisgewinn hinsichtlich ihrer Lebenssituation im Kontext nationaler und globaler

Strukturen anstatt diese zu verschleiern. Durch die Darstellung politischer Konflikte auf der Theaterbühne, wird diese selbst zur Bühne des politischen Handelns. Populäres Theater möchte provozieren. Mit der szenischen Bearbeitung von gesellschaftspolitisch relevanten Themen wird der Dialog mit dem Publikum gesucht. Populäres Theater verlässt, in Abgrenzung zum konventionellen klassischen Theater, den Raum der Mittel- und Oberschicht und sucht den Kontakt zu Angehörigen der sozial benachteiligten Klasse. Mithilfe des Theaters werden diese motiviert und aufgefordert, ihre Lebenssituation zu verbessern. Es erfolgt eine Emanzipation des Publikums, auf welche das politische Handeln in der Öffentlichkeit folgen soll. Machtsymmetrien sollen durch das Populäre Theater aufgebrochen werden, um Gruppen, denen bisher wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde, Gehör zu verschaffen. Ein dialogisch angelegtes Theater kann die Voraussetzungen dafür schaffen, doch ist die Umsetzung in die Praxis durch die gesellschaftlichen und politischen Rahmenbedingungen sehr schwer. Um ihre Theatermethoden der Bevölkerung näher zu bringen, greifen populäre TheatermacherInnen zum Teil auf bereits vorhandene Oraltraditionen der Bevölkerung zurück (vgl. Faschingeder, 2004b: 99, 100).

Mittlerweile arbeiten verschiedene Organisationen mit unterschiedlichen politischen Einstellungen mit Formen des Populären Theaters. Dadurch kann nicht mehr gewährleistet werden, dass tatsächlich im Sinne einer sozialen und gesellschaftlichen Transformation zugunsten benachteiligter und marginalisierter Menschen gehandelt wird (Faschingeder, 2004b: 93ff). Das Populäre Theater musste viel von seiner anfänglichen Radikalität einbüßen. Durch die neu hinzugekommenen Akteure, insbesondere durch Organisationen aus der Entwicklungszusammenarbeit, ist nicht mehr gewährleistet, dass mithilfe des Theaters die Umwälzung ungerechter Systeme verfolgt wird (Kerr, 2005: 192, 193).

Dennoch gibt es auch aktuell Theatergruppen, die im Sinne der ursprünglich formulierten Ziele arbeiten. Eine dieser Theatergruppen ist LaObra Socioteatral in Chile. Die schwierigen sozialen und politischen Rahmenbedingungen erschweren zwar die tägliche Arbeit ihrer Mitglieder, doch sie halten unermüdlich an der Idee fest, mithilfe des Theaters für eine

gerechte Welt zu kämpfen<sup>11</sup> (vgl. Teilnehmende Beobachtung, 08.11.2009).

### 2.3.1. Kenia

Wenn man nach Formen des Populären Theaters im afrikanischen Raum sucht, sind erste Vorläufer des instrumentellen sozialen Dramas in den 1970er Jahren im südlichen Afrika zu finden. Zu erwähnen sind hier die Theaterbewegung *Laedza Batanani* aus Botswana, das *Chikwawka* Theater aus Zambia oder die Theaterinitiativen des *Chancellor Colleges* in Malawi. Theater und andere Performance Traditionen sollten mit konkreten Anliegen der Bevölkerung in Verbindung gebracht werden und so zu Wissensproduktion und –verbreitung beitragen (vgl. Epskamp, 2006: 14). Darüber hinaus verfolgten Aktivisten des Populären Theaters das Ziel, mithilfe des Theaters eine Verbesserung der Lebenssituation von benachteiligten Gruppen zu erzielen. Unterdrückerische und ausbeuterische Systeme sollten entlarvt und kritisiert werden. In einem weiteren Schritt sollten die Teilnehmenden dazu motiviert werden, Lösungskonzepte in die Realität zu übertragen (vgl. Faschingeder, 2004b: 95ff). Sowohl Intellektuelle außerhalb Afrikas, wie *Ross Kidd* aus Kanada oder *David Kerr* aus Großbritannien als auch innerhalb Afrikas, beispielsweise *Ngũgĩ wa Thiong'o* aus Kenia, griffen diese Idee auf, initiierten eigene Theaterprojekte und setzen sich auch theoretisch in einer Vielzahl von Publikationen mit Populärem Theater auseinander. Viele Initiativen aus dieser Zeit sind auch von Studenten zu beobachten, die Theaterkurse besuchten und nach Möglichkeiten suchten, mithilfe von Theatermethoden näher mit der Bevölkerung zusammenzuarbeiten und so gemeinsam nach den Wurzeln für soziale Ungleichheiten zu suchen (vgl. Epskamp, 2006: 14).

Die Theorien von *Ngũgĩ wa Thiong'o* und Frantz Fanon<sup>12</sup> hatten starken Einfluss auf die anfänglichen Entwicklungen des Populären Theaters und motivierten viele Theateraktivisten

---

<sup>11</sup> In Punkt 3 meiner Arbeit gehe ich auf die Transformation des Populären Theaters von einer radikalen zu einer gemäßigten Bewegung und analysiere, welche Gründe dafür ausschlaggebend waren; siehe Seite 81 dieser Arbeit.

<sup>12</sup> Bedeutende Werke von Frantz Fanon: *Schwarze Haut, weiße Masken* (1952); *Die Verdammten dieser Erde*, mit einem Vorwort von Jean-Paul Sartre (1961).

an einem radikalen Prozess der autonomen Bewusstseinsbildung zu arbeiten.

Die wichtigsten nicht-afrikanischen Einflüsse kamen aus Brasilien von Paulo Freire und Augusto Boal. Inspiriert von Freires Theorie der Befreiungspädagogik durch Bewusstseinsbildung der unteren Klassen, arbeitete Boal Theatermethoden im Rahmen des TdU aus. Dadurch wurde ein konzeptueller Rahmen für teilweise bereits vorhandene Methoden rund um das Populäre Theater geschaffen (vgl. Kerr, 2005: 190).

Bei der Produktion und Verbreitung von Wissen spielt in vielen Regionen Afrikas die informelle, persönliche Kommunikation eine dominante Rolle. Wo formale Schulbildung oder elektronische Medien noch einen geringen Einfluss haben, wird Darstellende Kunst neben dem Unterhaltungswert zu Wissensbildungs- und verbreitung genutzt (vgl. Kerr, 2005: 181). Theater ist in vielen Ländern Afrikas zu einer der wichtigsten Formen der Wissens- und Informationsvermittlung geworden. Aktivisten des Populären Theaters erkannten diese Funktion des Theaters und entwickelten sie weiter um konkrete soziale und politische Ziele zu erreichen. TeilnehmerInnen des Populären Theaters sollten Konzepte und Lösungen erarbeiten, um sich aus ihren unterdrückten Rollen zu befreien. Basierend auf bereits vorhandenen oralen Traditionen, werden solche Theaterprojekte meist von Intellektuellen initiiert, die sich zum Ziel setzen durch das Populäre Theater einen Prozess der Bewusstseinsbildung in Gang zu setzen (vgl. Butake, 2005: 165).

#### 2.3.1.1. Zum Begriff „Populär“

*[...] „popular cultures in Africa are not a home-grown cultural entity, but a rhizomic mode of performing the world in a way that connects local productions to global processes of cultural migration.“ (Arndt, Spitzcock von Brisinski, 2007: 9)*

Populäre Kultur ist in Afrika ein Phänomen, das in akademischen Studien lange Zeit vernachlässigt wurde. Diese Vernachlässigung auf Seiten afrikanischer AkademikerInnen war dabei stärker ausgeprägt, als bei westlichen WissenschaftlerInnen. Mittlerweile ist eine Reihe von wissenschaftlichen Untersuchungen zu finden, welche sich mit dem Phänomen Populäre Kultur auseinandersetzen. Diese beinhalten unter Anderem die Frage was Populäre Kultur ausmache. Da sich bisher jedoch keine generell akzeptierte Definition von Populärer Kultur

im afrikanischen Kontext durchsetzen konnte und die derzeit ausgearbeiteten Definitionen oft widersprüchlich sind, ist es schwierig Populäre Kultur eindeutig zu identifizieren. Die meisten Forschenden sind sich jedoch darüber einig, dass Populäre Kultur weder „ganz“ traditionell, noch „ganz“ elitär oder „ganz“ modern sei (vgl. Englert, 2008a: 1).

Somit bleibt die Frage offen, was Populäre Kultur nun tatsächlich *populär* macht? Begriffe die zu einer näheren Untersuchung hinzugezogen werden, wie „Massenkultur“, „marginalisiert“, „Bildungsgrad“, „städtisch“, „lokal“, „jung“, „emanzipatorisch“ oder „politisch“ stellen sich bei näherer Untersuchung als problematisch und widersprüchlich heraus (vgl. Englert, 2008a: 3ff).

Susan Arndt bezeichnet Populäre Kultur als Schnittstelle zwischen Produkten der Kulturindustrie und dem alltäglichen Leben. Beim Kreieren von Populärer Kultur werden bereits bekannte Elemente von Kultur mit neuen Formen und Inhalten vermischt. Dadurch kommt es zu neuen Produktionen von Musik, Theater, Literatur, Radio, Film, Zeitung, Internet oder anderen Medien. Populäre Kultur wird Tag für Tag durch verschiedene Medien immer wieder neu kreiert und ihre Bedeutung wird von der Bevölkerung reproduziert bzw. werden Bedeutungen ebenso neu geschaffen. Bei Populärer Kultur können kulturelle Räume und ihre Produkte nicht in einzelne Kategorien aufgeteilt werden, da es immer wieder zu Überschneidungen kommt, wie beispielsweise in der Filmindustrie, in der Musik, aber auch im Theater. Durch neue Medien und der Ausbreitung neuer Technologien ergeben sich für Populäre Kultur neue Möglichkeiten, die wiederum neue Methoden hervorrufen können (vgl. Arndt, Spitzcock von Brisinski, 2007: 8). Aus Tansania können hier die Entwicklung der Musikrichtung *Bongo Flava*<sup>13</sup> oder auch die Untertitelungen von westlichen Filmen in

---

<sup>13</sup> *Bongo Flava* ist auch als „Musik der neuen Generation“ bekannt und hat sich in den vergangenen zehn Jahren zur wichtigsten Musikrichtung in Tansania entwickelt. *Bongo* ist abgeleitet vom Wort *ubongo*, das auf Kiswahili Verstand bedeutet. Neben den großen Stars des Bongo Flava, die hauptsächlich aus der Hauptstadt Dar-es-Salaam kommen, sind tausende junge Menschen im ganzen Land in der Szene des Bongo Flava, sowohl als Produzenten, als auch Konsumenten, aktiv. Im Kontext Tansanias werden jene Künstler, die sich noch keinen großen Namen gemacht haben als *undergrounds* oder *maandagroundi* bezeichnet (vgl. Englert, 2008b: 45ff).

afrikanische Sprachen genannt werden.<sup>14</sup>

Für die vorliegende Arbeit wird der emanzipatorische Aspekt von Populärer Kultur von mir herausgestrichen und herausgearbeitet. Populäre Kultur in Afrika kann eine Möglichkeit für Menschen unterschiedlicher Herkunft und mit unterschiedlichen sozialen Hintergründen sein, sich mit politischen, ökonomischen und kulturellen Systemen in denen sie leben oder von denen sie beeinflusst werden, auseinanderzusetzen. Gerade für jene Gruppen, die von jeglichen Entscheidungsprozessen ausgeschlossen sind, kann Populäre Kultur dazu genutzt werden, Rahmenbedingungen (kritisch) zu reflektieren und Gegenkonzepte zu entwerfen (vgl. Arndt, Spitzcock von Brisinski, 2007: 7).

Bei der Untersuchung von Populärer Kultur als Instrument gegen unterdrückerische Systeme ist jedoch davor zu warnen, den „resistenten Charakter“ als ein Erkennungsmerkmal oder als mögliche Definition von Populärer Kultur zu sehen.

Gerade bei westlichen WissenschaftlerInnen ist die Tendenz sichtbar, Populäre Kultur auf ihr Potential zu sozialem Wandel zu reduzieren. Dabei besteht die Gefahr, dass andere „nichtpolitische“ Bereiche Populärer Kultur vernachlässigt werden und ein verzerrtes Bild entstehen kann, wenn kulturelle Aktivitäten, die nicht vorrangig politisch sind, vernachlässigt werden. Afrikanische KünstlerInnen sehen es zunehmend kritisch, dass ihre Arbeit durch diese eingeschränkte Sichtweise „funktionell“ interpretiert werden könnte.

Dies bedeutet jedoch nicht, dass Populäre Kultur den Praktizierenden nicht die Möglichkeit zu kritischer Reflexion gäbe und das Potential habe zu einem politischen Wandel beizutragen. Eine weniger dogmatische Herangehensweise kann jedoch dazu beitragen, sich eine breitere Sichtweise zu bewahren und sich dadurch ein Bild zu machen, das der Realität tatsächlich näher ist. Es gibt viele Schnittpunkte zwischen Populärer Kultur und Politik, welche vielleicht nicht auf den ersten Blick sichtbar oder erkennbar sind (vgl. Englert, 2008a: 18).

---

<sup>14</sup> vgl. dazu **Englert**, Birgit / **Moreto**, Nginjai Paul (2010): Inserting voice: foreign language film translation as a local phenomenon in Tanzania. In: Journal of African Media Studies. Volume 2, Number 2. Westminister: Intellect Ltd. pp 225-239.



Für meine wissenschaftliche Auseinandersetzung aus „westlicher Sicht“ stehe ich vor der Herausforderung, im Auge zu behalten, dass der emanzipatorische Charakter nicht der einzige Aspekt des Populären Theaters ist, auch wenn er für diese Arbeit im Zentrum steht.

#### 2.3.1.2. *Wurzeln des Populären Theaters in früher Oraltradition*

Bereits im vorkolonialen Theater sind Anzeichen dafür zu finden, dass didaktische Inhalte mit Botschaften zu Gesundheit oder Ökologie verbunden wurden. Tänze oder mündliche Erzählungen beinhalteten oft Elemente sozialer Kontrolle und es wurde den Mitgliedern der Gemeinschaft auf diese Art und Weise Verhaltensformen gezeigt, die wünschenswert waren oder die es zu vermeiden galt (vgl. Kerr, 2005: 188). Doch die Bedeutung des Dramas und darstellender Künste in der vorkolonialen Zeit ging darüber hinaus und war Bestandteil und Ausdrucksform des alltäglichen Lebens, wie Ngũgĩ wa Thiong'o schildert.

*„Drama in pre-colonial Kenya was not, then, an isolated event: it was part and parcel of the rhythm of daily and seasonal life of the community. It was an activity among other activities, often drawing its energy from those other activities. It was also entertainment in the sense of involved enjoyment; it was moral instruction; and it was also a strict matter of life and death and communal survival. This drama was not performed in special buildings set aside for the purpose. It could take place anywhere [...]“ (Ngũgĩ, 1986: 37)*

Während der Kolonialzeit wurde der hohe Stellenwert der Performance, insbesondere die Idee des didaktischen Dramas, von Missionaren aufgegriffen, um afrikanischen Gesellschaften christliche Werte näherzubringen. In Malawi wurden seit den 1920er Jahren christliche Stücke über Alkoholkonsum oder über das moralische Verhalten in der Ehe aufgeführt. Insbesondere die Durchsetzung einer monogamen Gesellschaft war Missionaren ein wichtiges Anliegen. Auch vom kolonialen Staatsapparat sind einige Stücke, Filme und Hörspiele zu finden, in denen beispielsweise zu häuslicher und sanitärer Sauberkeit oder zur Kultivierung von Mais aufgerufen wurde. Diese kolonialen Formen des belehrenden Dramas spielten jedoch verglichen zu lokalen Stücken eine marginale Rolle, und nur wenige überlebten bis in die Unabhängigkeitszeit hinein (vgl. Kerr, 2005: 188, 189).

### 2.3.1.3. Entwicklung und Bedeutung des Populären Theaters – von Community Theatre zu Popular Theatre

Bevor im afrikanischen Raum das Populäre Theater und in weiterer Folge das *Theatre for Development* große Verbreitung fand, existierte das *Community Theatre* bzw. das „traditionelle“ Theater der indigenen Gruppen. *Opiyo Mumma*, selbst Theaterpraktizierender, der sich an der Universität von Nairobi auch wissenschaftlich mit Afrikanischem Theater auseinandersetzt erklärt den Unterschied zwischen Community Theatre und Populärem Theater (vgl. Riccio, 2007: 139).

#### 2.3.1.3.1. Community Theatre

Im Community Theatre wird laut Opiyo Mumma Theater von Theaterdarstellenden praktiziert, die auch selbst Teil der Gemeinschaft sind. Die Performances sind lediglich für die eigene Gemeinschaft bestimmt, und es besteht nicht der Wunsch ein „externes“ größeres Publikum zu erreichen. Das bedeutet, dass Inhalt und Form des Dramas auf die Bedürfnisse der Gemeinschaft abgestimmt sind. Community Theatre wandert nicht weit, sondern konzentriert sich bei seinen Performances auf das Gebiet seiner Gemeinschaft. Die Performances dienen zum Einen der Unterhaltung und zum Anderen werden sie eingesetzt, um der Gemeinschaft Traditionen, Werte und Verhaltensregeln weiterzugeben. Die Theateraktivitäten bekommen dadurch einen „belehrenden“ Charakter, jedoch erfolgt dies auf Basis eines kulturellen Austausches. Der wesentliche Unterschied zum Populären Theater besteht darin, dass es im Community Theatre keinen individuellen Theateraktivisten gibt, von dem die Aktivitäten ausgehen. Das Community Theatre wird in oralen, akustischen und visuellen Formen präsentiert (vgl. Riccio, 2007: 139).

#### 2.3.1.3.2 Populäres Theater

Populäres Theater, wie es insbesondere während der 1970er Jahre in Afrika praktiziert wurde, involviert die Teilnahme von Theateraktivisten und Mitgliedern einer Gemeinde bzw. Gemeinschaft, wie *Mumma* schildert. Bei den Performances liegt das Hauptaugenmerk auf den Inhalten der Theaterstücke. Thema der Performances sind die „identifizierten“ Probleme

einer Gemeinschaft. Diese Probleme werden individuell und in Gruppendiskussionen analysiert und dann zu einer theatralischen Performance verarbeitet. Dabei werden populäre bzw. vertraute Theaterformen der Gemeinschaft verwendet. Es kommt zu öffentlichen Aufführungen, und es wird eine Verbindung zu strukturellen Ursachen für Probleme wie Unterdrückung, Ausbeutung und Abhängigkeiten gesucht. Diskussionen sollen in Gang gesetzt werden, und es wird mithilfe von Theatermethoden versucht, Lösungskonzepte zu erarbeiten, welche im Idealfall in die Realität umgesetzt werden. Das Populäre Theater arbeitet zwar mit traditionellen Kunstformen, unterscheidet sich aber von Community Theatre in seinem Entstehungsprozess, da dieser beim Populären Theater von individuellen Akteuren in Gang gesetzt wird. Zusätzlich wird bei der Theaterarbeit des Populären Theaters der Fokus auf inhaltliche Punkte gesetzt, während ästhetische Elemente in den Hintergrund rücken. Strukturelle Probleme sollen in einem gemeinsamen Prozess identifiziert werden (vgl. Riccio, 2007: 139).

Die Entwicklung vom Community Theatre zum Populären Theater hat im afrikanischen Subsahara Raum während der Dekolonisierungsphase stattgefunden, schildert *Zakes Mda*. Auslöser waren der Kampf um eine postkoloniale Identität und die Befreiung von neokolonialen Unterdrückungsmechanismen. Neue Inhalte wurden mit bereits vorhandenen, populären Formen in Verbindung gesetzt. Kunstformen stellten sich als effektiv heraus, um politische Nachrichten zu übermitteln, da diese auf kreative und künstlerische Formen aufbauen, mit denen Menschen bereits vertraut sind (vgl. Riccio, 2007: 139 / Mda, 1993: 47, 48).

In den frühen 1970er Jahren, kam es in vielen Ländern Afrikas zu ökonomischen Krisen, die zur Einführung der Strukturanpassungsprogramme<sup>15</sup> der Weltbank führten. Diese hatten

---

<sup>15</sup> Strukturanpassungsprogramme sind Maßnahmen die von IWF (Internationaler Währungsfonds) und Weltbank in den 1980er Jahren als Antwort auf die Verschuldungskrise der „Länder der Dritten“ Welt getroffen wurden. Durch Großkredite zu Sonderkonditionen, sollte deren Zahlungsfähigkeit und Kreditwürdigkeit wieder hergestellt und Investitionsanreize für in- und ausländisches Privatkapital geschaffen werden. Die Kreditkonditionen waren an Deregulierung und Liberalisierung der Märkte gebunden. Aufgrund der hohen sozialen Kosten der Strukturanpassungsprogramme (Kürzungen im Sozialbudget v.a. bei Bildung und Gesundheit und Erhöhung der Preise für öffentliche Dienstleistungen), wurde die internationale Kritik (von NGOs, UN-Organisationen und renommierten Ökonomen) immer lauter, wodurch in der zweiten Hälfte der

massive Kürzungen in den Gesundheits-, Bildungs- und Sozialsektoren zur Folge, wodurch sich die Lebensbedingungen für einen Großteil der Bevölkerung stark verschlechterten. Um diesen Herausforderungen zu begegnen, etablierte sich Populäres Theater unter Anderem in Kenia, Tansania und Zambia als kulturelles Werkzeug im Kampf gegen Unterdrückung und um einen Rahmen für kritische Auseinandersetzungen mit der Schuldenkrise und der Verschlechterung des sozialen Systems durch Strukturanpassungsprogramme zu schaffen. Populäres Theater sollte ausbeuterische Systeme entlarven und zu *Empowerment* jener führen, die durch die Verschlechterungen der Lebensbedingungen benachteiligt waren. Das Populäre Theater war bzw. ist eine Theaterform, das auf vertraute orale Traditionen aufbaut und einer Gemeinschaft die Möglichkeit gibt, eigene Bedürfnisse zu artikulieren (vgl. Riccio, 2007: 140, 141).

#### 2.3.1.3.3. Ngũgĩ wa Thiong’o und das Kamĩrĩĩthũ Theaterprojekt in Kenia

*„[...] it was imperialism that had stopped the free development of the national traditions of theatre rooted in the ritual and ceremonial practices of the peasantry. The real language of African theatre could only be found among the people – the peasantry in particular – in their life, history and struggles. [...] Kamĩrĩĩthũ was the answer to the question of the real substance of a national theatre. Theatre is not a building. People make theatre. Their life is the very stuff of drama. Indeed Kamĩrĩĩthũ reconnected itself to the national tradition of the empty space, of language, of content and of form.“* (Ngũgĩ, 1986: 41, 42)

In seinem Heimatdorf Kamĩrĩĩthũ startete Ngũgĩ 1977 ein populäres Theaterprojekt, in welchem die beiden Stücke *Ngaahika Ndeenda* (I will marry, when I want) und *Maitũ Njugĩra* (Mother, sing for me) entstanden. Wie bereits aus den Titeln der beiden Stücke hervorgeht, wurden diese in Kikuyu verfasst und auch aufgeführt. Ngũgĩ setzte bewusst eine lokale Sprache in seinem Theaterprojekt ein, um die lokale Bevölkerung einbeziehen zu können. Die Dominanz europäischer Sprachen in der afrikanischen Literatur hatte große Unzufriedenheit

---

1990er Jahre Korrekturen an der neoliberalen Strukturanpassungspolitik eingeleitet wurden (vgl. Nohlen, 2002: 744 / Nuscheler, 2005: 589).

in Ngũgĩ ausgelöst, da die Mehrheit der Bevölkerung Afrikas bzw. Kenias dadurch nur schwer erreicht werden konnte. Da Ngũgĩ mit dem Kamĩrĩthũ Theaterprojekt das Ziel verfolgte, die marginalisierte und unterdrückte Bevölkerung zu ermächtigen, soziale und politische Transformationsprozesse in Gang zu setzen, sah er sich mit der Frage konfrontiert, ob revolutionäres Theater in einer „Fremdsprache“ überhaupt möglich sei. Um mithilfe des Theaters Unterdrückungsmechanismen zu entlarven, und damit verbunden, aktuelle Herausforderungen gemeinsam mit der Bevölkerung auszuarbeiten, bevorzugte es Ngũgĩ mit Kikuyu als Theatersprache zu arbeiten (vgl. Ngũgĩ, 1986: 42ff).

Mit dem Theaterstück *The Trial of Dedan Kimathi* griff Ngũgĩ wa Thiong’o in Kooperation mit *Micere Mugo* bereits im Jahr 1976 das Thema rund um die Mau-Mau Unabhängigkeitsbewegung und ihren Anführer *Dedan Kimathi* neu auf. Die beiden Autoren brachten dies mit den aktuellen Gegebenheiten in Kenia in Zusammenhang (vgl. Lovesey, 2000: 89). Im Vorwort hatten Ngũgĩ und Mugo zu einem radikalen Wandel im Verhalten afrikanischer Schriftsteller aufgerufen um gemeinsam mit der Bevölkerung gegen Imperialismus und Klassengesellschaft zu kämpfen. Gutes Theater sollte sich laut Ngũgĩ und Mugo auf die Seite der Bevölkerung stellen und sie ermutigen, gemeinsam für eine absolute Befreiung zu kämpfen (vgl. Ngũgĩ, 1986: 43).

Im Kamĩrĩthũ Theaterprojekt arbeitete Ngũgĩ eng mit den Dorfbewohnern zusammen. Durch die Verwendung der Sprache Kikuyu war gewährleistet, dass die Bewohner Kamĩrĩthūs an der Entstehung der beiden Stücke partizipatorisch teilnehmen konnten und zugleich eine große Anzahl von Zuschauern angezogen wurde. Ngũgĩ konnte so direkt mit der Bevölkerung Themen ausarbeiten, die für die Beteiligten von hoher Relevanz waren und dadurch Diskussionen zu den sozialen und politischen Rahmenbedingungen in Gang setzen. Die Diskussionen und der gegenseitige Austausch sollten das kritische Bewusstsein in den Bewohnern wecken und die Möglichkeit bieten, alternative Strategien gegen die ungleichen Strukturen zu entwickeln (vgl. Gikandi, 2000: 163).

Ngũgĩ arbeitete orale Traditionen (Tänze und Gesänge) in die Theaterstücke mit ein und machte das Theater für alle Interessierten zugänglich, da sowohl die Proben als auch die

fertigen Stücke im Freien stattfanden und kein Eintritt verlangt wurde. Diese Aspekte waren entscheidend, um das Thema Theater zu entmystifizieren, welches in Kenia zur Kolonialzeit von westlicher Dominanz geprägt war, und in dieser Form nur einer kleinen Elite zugänglich geblieben war (vgl. Björkman 1989: 53).

Die Bewusstseinsstärkung von Menschen, die in unterdrückten Verhältnissen leben und die Motivation zu aktiver Partizipation, wurde nicht von allen Seiten unterstützt. Die Entwicklung einer starken Zivilgesellschaft, die für einen sozialen und politischen Wandel eintritt, wurde in Kenia von staatlichen Autoritäten „rechtzeitig“ verhindert. Die Stücke des Kamĩĩĩthũ Theaterprojektes wurden verboten und es folgte eine einjährige Haftstrafe für Ngũgĩ. Das tatsächliche Potential dieses Theaterprojekts kann somit nur erahnt werden (vgl. Epskamp, 2006: 21).

Gut zu erkennen ist, dass viele Aspekte, Methoden und Strategien die Augusto Boal im Rahmen des TdU systematisierte und weiterentwickelte bereits in Afrika zu finden waren bzw. die praktische Umsetzung zum Teil parallel stattfand. Da das Kamĩĩĩthũ Theaterprojekt von einem Intellektuellen ausging und dieser dabei auf bereits vorhandene lokale orale Traditionen zurückgriff, sind die Initiativen dem Populären Theater zuzuordnen.

### **2.3.2. Chile**

Chiles Hauptstadt, Santiago de Chile, bleibt trotz aller Anstrengungen der (demokratischen) Regierungen, das Land zu dezentralisieren, das Zentrum für nationale Theateraktivitäten. Mehr als die Hälfte der Theateraufführungen finden in Chiles Hauptstadt statt, und es finden neue Strömungen, Einflüsse und Theorien zunächst in Santiago Anklang, bevor sie sich in den verschiedenen Regionen Chiles verbreiten (vgl. Lagos-Kassai, 2004: 731).

Hier sind nicht die Theateraktivitäten der indigenen Bevölkerung Chiles berücksichtigt. Die *Mapuche*<sup>16</sup> sind zahlenmäßig und auch flächenmäßig die größte indigene Gruppe, die in Chile

---

<sup>16</sup> *Mapuche* bedeutet übersetzt Volk der Erde. *Mapu* ist Erde und *Che* Mensch bzw. Volk. Die Sprache der Mapuche ist das *Mapudungun* und bedeutet Sprache der Erde (vgl. Aldunate Del Solar, 1978: 7).

zu finden ist. Sie leben in *comunidades*<sup>17</sup> im südlichen Chile beginnend ab dem Fluss Bio Bio (vgl. Aldunate Del Solar, 1978:ff). In meiner Untersuchung werde ich mich auf die Theateraktivitäten stützen, die von den größeren Städten Chiles, ausgehen. Die *Performance* Aktivitäten des Mapuche Volkes werde ich nicht einbeziehen. Es sei jedoch erwähnt, dass die *Performance* Teil der Mapuche Kultur bildet, auch wenn Theoretiker wie *Luiz Ordaz*, Lateinamerika, vor Ankunft der Spanier, jegliche Theatertradition abspricht. Bisher gibt es wenige Publikationen, die sich mit der Theatertradition des Mapuche Volkes auseinandersetzen (vgl. Arreche, 2008). Es ist zu hoffen, dass dies bald nachgeholt wird.

Bereits Anfang des 20. Jahrhunderts, fand ein reges Theaterleben in den Städten Chiles statt. Dieses basierte allerdings nicht auf einer offiziell geförderten nationalen Theatertradition, im Gegenteil, Chiles Theaterlandschaft lebte hauptsächlich vom Improvisationstalent privater Schauspielgruppen. Auch spanische Theaterensembles tourten regelmäßig durch das Land. Um sich einen Platz in den Vorstellungen zu sichern, musste das Publikum hohe Eintrittspreise bezahlen.<sup>18</sup> Besonders beliebt waren Komödien oder Melodramen, bei denen eine Verbindung zum realen Leben hergestellt werden konnte.

Erst ab den 1940er Jahren entstand allmählich eine neue Generation von DramatikerInnen, die sich mit den sozialen Ungleichheiten im Land beschäftigten. Nach dem Sturz der sozialistischen Regierung Salvador Allendes wurden alle gesellschaftlichen Sphären wieder zunehmend ökonomisiert, soziale Bereiche, wie Gesundheit und Bildung privatisiert und das neoliberale Wirtschaftsmodell in Chile implementiert. Die repressive Politik der

---

<sup>17</sup> In Chile leben indigene Gruppen in einzelnen Gemeinschaften, die *comunidades* genannt werden.

<sup>18</sup> Ähnliches finden wir z.B. in der britischen Kolonie „Goldküste“, dem heutigen Ghana mit den sogenannten *Concert Parties* vor. Concert Parties sind professionelle Gruppen bestehend aus reisenden/wandernden KünstlerInnen. Sie veranstalten volksnahe Aufführungen, in denen Komödie, Musical, Akrobatik, Tanz und Erzählungen aus dem Volk miteinander kombiniert werden. Concert Parties entstanden während des Ersten Weltkriegs und waren von westlich importierten Kunstformen, wie Konzerten oder Filmen (Charly Chaplin) beeinflusst. Ghanas erster bekannter Concert-Darsteller war *Teacher Yalley*. Seine dreistündige Show war auf Englisch und die Eintrittspreise waren sehr hoch, wodurch hauptsächlich die gebildete, schwarze Elite Ghanas und EuropäerInnen angezogen wurden. Ein weiterer bekannter Künstler war *Bob Johnsen*. Obwohl heutzutage die Zahl der aktiven Gruppen gesunken ist, ist ihr Einfluss durch neue Medien dennoch groß (vgl. Collins, 1996: 85ff).

Militärdiktatur unter der Führung *Augusto Pinochets* (1973-1990) hatte zur Folge, dass sozialkritische kulturelle Aktivitäten gewaltsam unterdrückt wurden. Auch nach der wiedererlangten Demokratie hält Chile gegenwärtig weiterhin an diesem Wirtschaftsmodell fest. Die Ökonomisierung der Gesellschaft und Politik hatte fatale Folgen für das Bestehen einer nationalen Theatertradition. Die Theaterlandschaft Chiles ist heute von Theatergruppen geprägt, die lediglich für einen kurzen Zeitraum zusammenarbeiten und zum Teil ausschließlich für bestimmte Aufführungen gegründet werden. Da der nationale Rahmen für die Förderung einer chilenischen Theatertradition fehlt, ist die mangelnde Kontinuität ein Charakteristikum vieler agierender Ensembles geworden. Für viele Theatermacher ist Theaterarbeit zu einer kosten- und zeitintensiven Beschäftigung geworden, die neben dem Berufsalltag zu einer immer größeren organisatorischen Herausforderung wird. Nur wenige Theatergruppen schaffen es vom Theater zu leben und sich diesem „hauptberuflich“ zu widmen. Kunst ist in der chilenischen Gesellschaft zu einem Konsumgut geworden. Die neue chilenische Mittelschicht definiert sich vorrangig über die Kaufkraft, wodurch der Besuch von Theatervorstellungen (wieder) zu einem Luxusgut geworden ist. Aufgrund der hohen Eintrittspreise für die großen Theatersäle, bleiben Theateraufführungen größtenteils der Mittel- und Oberschicht vorbehalten, welche die Mittel hat, sich das Konsumgut Theater auch zu leisten (vgl. Lagos-Kassai, 2004: 731).

Abseits dieser „offiziellen“ Entwicklungen ist jedoch auf jene privaten Theaterinitiativen hinzuweisen, deren Vertreter trotz dieser schwierigen Rahmenbedingungen an der Idee des Populären Theaters festhalten, durch kulturelle Aktivitäten einen sozialen Wandel in der Gesellschaft zu ermöglichen. Gruppen wie LaObra Socioteatral stützen sich auf populäre Theaterinitiativen die insbesondere zwischen den 1950er und 1970er Jahren in Chile stattfanden (vgl. Sparza Sepúlveda, 2009: Interview 08.11.2009).

#### 2.3.2.1. Zum Begriff „Populär“

Der Begriff „Populär“ wird in Chile nicht nur im Kulturbereich verwendet. Auch die Arbeiterviertel sind mit dem Zusatz *popular* versehen und werden *barrios/sectores populares* genannt. *Popular* ist hier als Gegensatz zur Oberschicht zu verstehen, wie *Herbert Berger* in



seinem Aufsatz über das neoliberale System in Chile angibt (vgl. Berger, 2010: 35). Auch wenn *popular* nicht immer in diesem Kontext zu lesen ist, ist diesem Aspekt in meiner Arbeit doch Aufmerksamkeit zu schenken.

Die Musikbewegung *Nueva Canción*, deren bekannteste VertreterInnen *Violeta Parra* und *Victor Jara* sind, entstand in den 1960er Jahren und widmete sich in ihren Texten den marginalisierten und unterdrückten Bevölkerungsgruppen in Chile (vgl. Rolle, 2002: 5).

*„El engrandecimiento de Violeta Parra como autora ha dejado muy claro que una canción de contenido social es y puede ser una obra de arte, si revela la dignidad del hombre, si dice que el hombre tiene que ser libre para ser feliz. Violeta Parra es un ejemplo maravilloso de compromiso con el pueblo e identificación con él. En Chile, sus canciones son cantadas por los campesinos y mineros, como si fueran canciones de ellos: ya es su folclore. Es un canto del pueblo creado por una mujer que vivió los dolores del pueblo. Y eso es canción revolucionaria, y eso es nuevo, y eso puede ser arte y cultura.“*<sup>19</sup> (Victor Jara über Violeta Parra, in: Parra, 2009: 210, 211)

Auch *canto popular* genannt, erlebte die *Nueva Canción* während des Wahlkampfes von Salvador Allende im Jahr 1970 ihren Höhepunkt und fand große Verbreitung in der linksorientierten Bevölkerung Chiles. Die chilenische Theatergruppe *LaObra Socioteatral* fühlt sich in ihren Theateraktivitäten von dieser Musikbewegung stark inspiriert, wie *Gisel Sparza* angibt (vgl. Teilnehmende Beobachtung, 24.+25.10.2009).

Auf das Populäre Theater bezogen, wurden in Chile beim „Zweiten Seminar für Amateurtheater“, organisiert von der *Universidad Catolica* im Jahr 1968 die Grundzüge des

---

<sup>19</sup> Dt. Übersetzung: Der Aufstieg von Violeta Parra als Autorin hat klar gemacht, dass ein Lied mit sozialem Inhalt ein Kunstwerk ist oder sein kann, wenn es die Würde des Menschen offen legt, wenn es sagt, dass der Mensch frei sein muss um glücklich zu sein. Violeta Parra ist ein wunderbares Beispiel für das persönliche Engagement für das Volk und der Identifikation mit ihm. In Chile werden ihre Lieder von Bauern und Minenarbeitern gesungen, als wären es Lieder von ihnen: denn es ist ihre Folklore geworden. Es ist der Gesang des Volkes, geschaffen von einer Frau, welche die Schmerzen des Volkes durchlebte. Und dies ist ein revolutionäres Lied, und das ist neu, und das kann Kunst und Kultur sein.

Populären Theaters dargelegt. Demnach sei das Populäre Theater jene Theaterform, die sich am meisten mit dem Volk identifiziert. Doch was bedeutet es populär zu sein? Wodurch charakterisiert sich die populäre Komponente?

Populäres Theater in Chile zu machen, bedeutet sich mit den Problemen und den Interessen des Volkes auseinanderzusetzen und dieses in seinem Kampf für soziale Gerechtigkeit zu unterstützen. Dabei soll eine würdige künstlerische Ebene erhalten bleiben und sich den *sectores populares*<sup>20</sup> Chiles angenähert werden.

Des Weiteren soll das Populäre Theater formativ und gestaltend sein. Das bedeutet, dass die Aufarbeitung von politischen Ereignissen durch Kunst in Gang gesetzt werden soll. Dabei soll darauf geachtet werden, dass die sozialen Werte der TeilnehmerInnen geachtet und respektiert werden. Bei der Durchführung von populären Theaterinitiativen ist von den Theateraktivisten darauf zu achten, dass die Stücke für ein Publikum entwickelt werden, das zuvor kaum Berührungen mit dem Theater hatte. Die Inszenierung von populären Theaterstücken soll in Form und Inhalt zu politischer Bewusstseinsbildung des Publikums anregen (vgl. Pradenas, 2006: 339).

#### *2.3.2.2. Entwicklung und Bedeutung des Populären Theaters in Chile*

Das Populäre Theater in Chile begann sich ab den 1940er Jahren zu entwickeln. An dessen Etablierung waren die Theatergruppen der Universitäten von Chile maßgeblich beteiligt. Neben diesen Theatergruppen wurden auch private Theatergruppen gegründet, die mithilfe des Theaters einen sozialen Wandel erreichen wollten. Besonders nach der Regierungszeit der *Frente Popular*<sup>21</sup> waren sie für den Erhalt einer nationalen populären Theaterkultur sehr bedeutend. Auf die Regierung der *Frente Popular* folgten konservative Regierungen, welche nicht daran interessiert waren, das sozialkritische Populäre Theater zu fördern. Private,

---

<sup>20</sup> Sectores Populares: Populäre Sektoren.

<sup>21</sup> Volksfront: Wurde im Jahr 1933 unter gewerkschaftlicher Beteiligung begründet und zwar ein Zusammenschluss der Radikalen, der Sozialistischen und der Kommunistischen Partei. Die Regierungszeit der Volksfront unter Präsidenten *Pedro Aguirre Cerda*: 1938 bis 1941 (vgl. Schneider, 1987: 25).

unabhängige Theatergruppen, die parallel zu den staatlich geförderten Gruppen arbeiteten, wurden gegründet. Ab den späten 1960er Jahren war die Etablierung der Theaterbewegung *creación colectiva* ein bedeutender Beitrag für das chilenische Populäre Theater, welcher sich auch StudentInnen anschlossen, insbesondere die Theatergruppe der Universidad Católica (vgl. Piña, 1992: 16 / Pradenas, 2006: 331 ff).

Bis in die 1930er Jahre war Theater in Chile vorrangig eine Privatinitiative, die vom Erlös des Kartenverkaufs abhängig war. Aufwendige Inszenierungen waren somit eine Ausnahmeerscheinung. Auch konnte bis dahin keine nationale Theateridentität entwickelt werden, da die dafür notwendigen Rahmenbedingungen fehlten.

Dies begann sich in den dreißiger/vierziger Jahren zu ändern, insbesondere ab der Regierungszeit der Frente Popular, da diese eine Modernisierung der Gesellschaft vorsah. Die Umstrukturierung des Erziehungs- und Gesundheitswesens sollte die Voraussetzung dafür schaffen. In diesem Zusammenhang kam es zur Errichtung von offiziellen nationalen Theaterschulen. 1941 wurde von der *Universidad de Chile* die Theatergruppe *Teatro Experimental* neben dem *Instituto de Teatro de la Universidad de Chile*<sup>22</sup> gegründet, und 1943 folgte die *Universidad Católica* mit dem *Teatro de Ensayo*.

In den folgenden Jahren widmeten sich auch die Universitäten von Concepción, Antofagasta, Valdivia und Valparaíso der Gründung von Theaterschulen. Im Zuge der Modernisierung und Erneuerung sollte eine professionelle Ausbildung von SchauspielerInnen mit staatlichen Mitteln gewährleistet werden. Besonderes Augenmerk wurde auf die Kontinuität in der Vermittlung von Fachwissen gelegt. Von der neuen Lage profitierten sowohl betroffene Künstler als auch Theaterbesucher. Es kam zur Entstehung eines professionellen Theaterwesens und der Herausbildung eines heterogenen Publikums, dessen Kunstwahrnehmung zunehmend differenzierter wurde. Anfangs wurden hauptsächlich Stücke von klassischen spanischen Autoren wie *Miguel de Cervantes*, *Lope de Vega* oder vom zeitgenössischen Autor *Frederico García Lorca*, der während des Spanischen Bürgerkrieges

---

<sup>22</sup> ITUCH: Instituto de Teatro de la Universidad de Chile. Victor Jara, Sänger und Komponist, der Musikbewegung *La Nueva Canción*, war neun Jahre Mitglied des Direktorenteams des ITUCH. Er brachte didaktische Stücke Brechts, zeitgenössische englische und amerikanische Stücke, aber auch Werke chilenischer Autoren auf die Bühne (vgl. Jara: 1983: 92).

1936 ermodert wurde, gezeigt (vgl. Lagos-Kassai, 2004: 734).

Neben der Gründung von universitären Theaterschulen, war eine weitere Initiative der Frente Popular zur Entwicklung eines nationalen Populären Theaters die Eröffnung der *teatro-carpas*<sup>23</sup> im Jahr 1939. Zelte wurden von der Regierung zur Verfügung gestellt, um Theater zu spielen. Diese Theaterform war stark an politischen Ereignissen orientiert. Das *teatro-carpas* entwickelte sich rasch und fand große Verbreitung in Kulturzentren, Arbeiterorganisationen, Schulen und in den *barrios populares*.<sup>24</sup> Theaterschaffende des *teatro-carpas* waren studentische und unabhängige Theatergruppen. Das Theater nutzten sie, um die tatsächliche Realität und die kollektive nationale Identität in dramatischer Form auszudrücken. Für die Theaterschaffenden entsprach dies einer sozialen, politischen und kulturellen Notwendigkeit (vgl. Pradenas, 2006: 331).

#### 2.3.2.2.1. Die Theatergruppen der chilenischen Universitäten und ihr Beitrag zum Populären Theater

Um eine nationale Theatertradition zu entwickeln wurden Anfang der vierziger Jahre, veranlasst durch die Regierung der Frente Popular, Theaterschulen gegründet, die an die großen Universitäten Chiles angebunden waren.

Die *Universidad de Chile* mit dem *Teatro Experimental* verbreitete das Theater in Gefängnissen, Spitälern, Gewerkschaften und den *barrios populares* in Santiago. Ihre Erfahrungen schildert die Theatermacherin *Gabriela Roepke* folgendermaßen:

„Diese Theaterstücke mussten einfach zu verstehen sein, um sie einem Publikum näher zu bringen, das bisher wenig bis kaum mit Theater in Berührung gekommen war oder keine Erfahrungen mit anderen künstlerischen Ausdrucksformen hatte.“<sup>25</sup> (Gabriela Roepke in: Pradenas: 2006: 331).

Laut *Gabriela Roepke* wurden zwei wesentliche Ziele mit dem *teatro popular* verfolgt. Zum Einen war es der Theatergruppe des *Teatro Experimental* ein Anliegen die Theaterkultur

---

<sup>23</sup> Deutsche Übersetzung: Theater in Zelten.

<sup>24</sup> Arbeiterviertel, Stadtrandsiedlungen der ärmeren Bevölkerungsschicht

<sup>25</sup> Aus dem Spanischen übersetzt von Daniela Bichl

einem breiteren Kreis näherzubringen und zum Anderen ein neues, anspruchsvolleres Unterhaltungsprogramm zur Verfügung zu stellen.

Ab 1944 begann das *Teatro Experimental* der *Universidad de Chile* mit nationalen Tourneen, die sie in die Provinzen Chiles, in die Minenzentren und in die ländlichen Gebiete führte.

Ab 1957 begann auch das *Teatro de Ensayo* der *Universidad Católica* mit Tourneen durch ganz Chile. Diese wurden von nationalen Universitätsinstitutionen und mit staatlichen Mitteln finanziert.

*„A veces el público no tenía con qué pagar la entrada, entonces lo hacían con pollos, con frutas, con huevos, con bolsas de papas. Jorge Quevedo, premio nacional de teatro de 1959, me contó que una vez, en un pueblo del sur, una familia pagó el abono para ver las obras de teatro con un chancho.”*<sup>26</sup> (Rubén Sotoconil in: Pradenas, 2006: 332)

Ende der 1950er Jahre wurde das *Teatro de la Universidad von Concepción* zu einem der dramatischen Zentren für nationales Populäres Theater. *Veronica Cereceda*, ein Mitglied dieses Theaterensembles, zu den Aktivitäten:

*„Es wurden klassische Stücke aufgeführt. Ich habe die Übersetzungen und Adaptierungen für ein Populäres Publikum vorgenommen. Klassische Stücke wie „Don Juan“ von Moliere wurden in spanischer Übersetzung von uns aufgeführt und dabei mit neuen Elementen ergänzt. Beispielsweise wurden Lieder eingearbeitet, die dem Publikum bereits bekannt waren. Es wurden auch zusätzliche Szenen eingebunden, um dem Publikum zu zeigen, was zwischen den Akten des Stückes passierte. Das ermöglichte uns eine gute Annäherung an das Publikum. Concepción hatte darüber hinaus eine angenehm überschaubare Größe. Mit einer Aufführung*

---

<sup>26</sup> Dt. Übersetzung: Manchmal konnten die Zuschauer den Eintritt nicht bezahlen, also machten sie es mit Hühnern, mit Früchten, mit Eiern, mit Kartoffelsäcken. Jorge Quevedo, der im Jahr 1959 den nationalen Theaterpreis erhalten hatte, erzählte mir, dass einmal in einem Dorf im Süden, eine Familie den Eintritt, um die Theaterstücke zu sehen, mit einem Schwein bezahlte.

*konnten wir die ganze Stadt erreichen. Mit einem flexiblen Bezahlungssystem für die Eintrittskarten konnten wir unterschiedliche Gruppen wie Studenten oder Minenarbeiter aus Huachipato vereinen.*“<sup>27</sup> (Verónica Cereceda in: Pradenas, 2006: 332.)

Von den Theatergruppen der chilenischen Universitäten wurden ab den 1950er Jahren Theaterfestivals des Laienspiels ins Leben gerufen, welche neben den städtischen Zentren auch in den *barrios populares* und in den Industrievierteln Santiagos stattfanden.

Für die Theatergruppe der *Universidad de Concepción* bedeutete das *teatro popular* die Entwicklung eines kreativen Potentials in den populären Sektoren Chiles. Das Theater wurde als Instrument für den Kampf um soziale Gerechtigkeit begriffen. In diesem Prozess wurden die Laienschauspieler aufgerufen, auf der Theaterbühne die Rolle der Protagonisten zu übernehmen, und dazu motiviert, dies auch auf der politischen Bühne zu tun (vgl. Pradenas, 2006: 331ff).

Während der fünfziger und sechziger Jahre begannen die Theatergruppen der chilenischen Universitäten die Erneuerungen in Europa im Bereich der theoretischen Theaterkonzepte, der Inszenierungstechniken und des allgemeinen Weltbildes wahrzunehmen. Zum ersten Mal kamen Stücke von *Pirandello*, *O'Neill*, *Ionesco*, *Brecht* und *Sartre* auf die chilenischen Theaterbühnen. Diese waren dem chilenischen Publikum bisher unbekannt bzw. unzugänglich geblieben. In diesem Zeitabschnitt kam es in den Universitätsensembles zu Theateraufführungen von klassischen und auch zeitgenössischen Autoren, die ein eindeutiges didaktisches Ziel verfolgten. In den kommerziellen Theatersälen hingegen wurde weiterhin das übliche Komödienrepertoire angeboten (vgl. Lagos-Kassai, 2004: 735).

Auch die politischen Rahmenbedingungen hatten Einfluss auf die Aktivitäten der Theatergruppen der Universitäten. Ende des Jahres 1968 wurde das *Instituto de Teatro de la Universidad de Chile* (ITUCH) auf Wunsch des damaligen Direktors *Domingo Piga*

---

<sup>27</sup> Aus dem Spanischen übersetzt von Daniela Bichl

umstrukturiert und in DETUCH<sup>28</sup> umbenannt. Für Piga war die Neustrukturierung der wichtigste Moment seit der Gründung im Jahr 1941. Piga betonte, dass sie zwar seit ihrer Gründung im Sinne eines sozialen Wandels gearbeitet hätten. Er sah jedoch im Theater eine stärkere soziale Verantwortung gegenüber den unterdrückten Klassen, die sich in einer klaren politischen Positionierung ausdrücken sollte. Aufgabe des Theaters sollte es laut Piga sein, sich im Kampf für soziale Gerechtigkeit der unterdrückten Arbeiterklasse bedingungslos anzuschließen (vgl. Pradenas, 2006: 338).

#### 2.3.2.2.2. Unabhängige Theatergruppen und ihr Beitrag zum Populären Theater Chiles

##### **Caleuche**

Im Jahr 1964 löste die Wahlkampfkampagne zu den Präsidentschaftswahlen eine umfassende, politisch motivierte kulturelle Bewegung aus, um den sozialistischen Kandidaten *Salvador Allende* zu unterstützen. Die Gruppe *Caleuche*, gegründet von *Gabriel Martínez* und *Verónica Cereceda*<sup>29</sup>, aus Concepción verlegte zu dieser Zeit ihren Standort nach Santiago de Chile, um dort größere Menschenmassen mobilisieren zu können. Mit einem großen blauen Zelt, das die Form eines Schiffes hatte, realisierte *Caleuche* populäre Theaterveranstaltungen in den *barrios populares* von Santiago. Ein interessanter Aspekt ist der Name der Theatergruppe. *Caleuche*<sup>30</sup> stammt aus dem *Mapudungun*, welches die Sprache der *Mapuche* in Chile ist. Der *caleuche* ist die Hauptfigur einer Sage, der Mapuche auf der Insel Chiloé.

Das blaue Zelt der Theatergruppe war ein Geschenk der „Gewerkschaft für Clowns und ZirkuskünstlerInnen“. Die Beziehung zu ihnen schätzte Verónica Cereceda als politisch ein, da sie sich gegenseitig dabei unterstützten, durch künstlerische Aktivitäten unter repressiven politischen Rahmenbedingungen, einen sozialen Wandel herzustellen. Im Jahr 1964 drückte sich das konkret in der Unterstützung des Präsidentschaftskandidaten Salvador Allende aus. Mit ihrem blauen Zelt tourten *Caleuche* durch die Arbeiterviertel Santiagos und blieben im

---

<sup>28</sup> Departamento de Teatro de la Universidad de Chile

<sup>29</sup> Verónica Cereceda war auch Mitglied des Teatro de la *Universidad de Concepción* (vgl. Pradenas, 2006: 332).

<sup>30</sup> *caleutun* bedeutet Verwandlung und *che* bedeutet Mensch. *Caleuche* kann als verwandelter Mensch übersetzt werden.

Durchschnitt jeweils eine Woche. Die Vorstellungen waren alle kostenlos. Die Clowns machten ihre Vorstellungen auf den Straßen Santiagos und führten die Zuschauer in das Theaterzelt von Caleuche. Dort warteten an manchen Tagen neben dem Theaterensemble selbst, weitere Künstler wie der Poet *Pablo Neruda* oder die Musikerin *Violeta Parra* (vgl. Pradenas, 2006: 334, 335).

„La idea de esa carpa era anticipar lo que podria ser el arte popular si Allende era elegido presidente, si la izquierda ganaba las elecciones. Era duro pero era muy lindo hacerlo.”<sup>31</sup> (Verónica Cereceda in: Pradenas: 2006: 335)

Die Wahlkampfkampagne ging zu Ende und Salvador Allende verlor die Wahlen gegen den Christdemokraten *Eduardo Frei*. Die Rahmenbedingungen für ihre Arbeit mit Populärem Theater beschreibt die Theatergruppe *Caleuche*, als sehr schwer, da es keine Möglichkeiten gab, davon zu leben. Aus diesem Grund verlegten sie ihre Theateraktivitäten nach Bolivien (vgl. Pradenas, 2006: 334, 335).

### **CUT – Teatro de la Central Única de Trabajadores**

Im Jahr 1966 wurde von der stärksten Arbeitergewerkschaft Chiles, der *Central Única de Trabajadores*, eine eigene Theatergruppe gegründet. Symbolisch wurde ihr erstes Stück am 21. Dezember uraufgeführt. Am 21. Dezember hatte im Jahr 1907 ein Massaker an Minenarbeitern in Iquique stattgefunden. Das aufgeführte Stück, *Santa María*, ist von diesen Ereignissen beeinflusst (vgl. Pradenas, 2006: 337).

### **ANFACH – Asociación Nacional del Teatro Aficionado**

Die Theatergruppe ANFACH – Asociación Nacional del Teatro Aficionado Chileno, wurde im Jahr 1970 gegründet und gab dem Laientheater einen offiziellen Rahmen. Der Wunsch nach einer sozialen, politischen und gesellschaftlichen Transformation im Land wurde in ihre Theaterarbeit eingebaut. ANFACH arbeitete zum Teil mit den Theatergruppen der

---

<sup>31</sup> Dt. Übersetzung: Die Idee dieses Zeltes war es vorwegzunehmen was die populäre Kunst hätte sein können wenn Allende Präsident geworden wäre, wenn die Linke die Wahlen gewonnen hätte. Es war zwar hart, aber es war sehr schön es zu machen.



Universitäten und der Gewerkschaften zusammen, um ein nationales Netzwerk für Populäres Theater zu entwickeln. Dabei war es ANFACH ein Anliegen trotzdem ein unabhängiges Theaterensemble zu bleiben. Kurz nach dem Wahlsieg Salvador Allendes im Jahr 1970, wurde im Oktober des selben Jahres das „*Segundo Festival de Teatro Universitario-Obrero*“<sup>32</sup> in Zusammenarbeit mit der *Universidad Católica* veranstaltet (vgl. Pradenas, 2006: 339, 340).

#### 2.3.2.2.3. Creación Colectiva

In den 1960er Jahren kam es zur Hinterfragung von konventionellen gesellschaftlichen Rollen. Hierarchien innerhalb des chilenischen Theaters wurden in diesem Zusammenhang ebenso hinterfragt. Aufgrund der kritischen Reflexion bestehender Hierarchien entstand die *creación colectiva*, ein politisches Theater, das sich einem kollektiven Entstehungsprozess unterzog, und große Verbreitung in Chile und ganz Lateinamerika fand. In den fünfziger und sechziger Jahren hatte sich bereits eine neue Generation von DramatikerInnen formiert, die den Weg für die *creación colectiva* ebnete (vgl. Lagos-Kassai, 2004: 734, 735).

*Jorge Díaz*, der anfangs Stücke für die Theatergruppe *Ictus* schrieb, setzte sich in seinen Stücken stets mit gesellschaftlichen, politischen und sozialen Rahmenbedingungen in Chile auseinander. Als er 1965 seinen Wohnort nach Spanien verlegte, beschäftigte er sich weiterhin von Europa aus mit den politischen Ereignissen in Chile und ihren Auswirkungen auf das dortige soziale Leben. In den 1960er Jahren wurde er durch Stücke bekannt, die sich auf ironische Weise und mit einer herausragenden Sprechtechnik mit der Kommunikationslosigkeit der Bourgeoisie auseinandersetzten. Während der Militärdiktatur Chiles, arbeitete Díaz von Spanien aus, deren Auswirkungen auf das Leben der ChilenInnen in Chile auf. Ein bekanntes Stück, zu dieser Thematik ist *Toda esta larga noche*?<sup>33</sup>. Es handelt von vier Frauen, die aus politischen Gründen inhaftiert waren. In den Stücken Díazs kommen immer wieder Figuren vor, die gegen die Wirklichkeit kämpfen und gegen Ende der Handlung eine optimistische Haltung einnehmen. Im Jahr 1994 kehrte Díaz endgültig nach Chile zurück

---

<sup>32</sup> Deutsche Übersetzung: Zweites Theaterfestival der Universitäten und der ArbeiterInnen.

<sup>33</sup> Dt. Übersetzung: Diese ganze lange Nacht?

(vgl. Woodyard, 2000: 79ff / Villegas, 2000: 18).

*Isidora Aguirre* schrieb didaktische Stücke, die von den Theorien Bertolt Brechts beeinflusst waren. Mit ihrem Theater verschrieb sie sich dem politischen Widerstand und formulierte klare sozialistische Ziele. Ihr Ziel war es eine gewerkschaftliche Mobilisierung mithilfe des Theaters zu fördern. In ihren Stücken zeigte sie Randgruppen der chilenischen Gesellschaft, darunter auch das Mapuche-Volk (vgl. Adler, 2000: 11). Mit dem Stück *Los papeleros*<sup>34</sup> aus dem Jahr 1963 wurde Aguirre bekannt. Dieses Stück arbeitet mit den Methoden des Epischen Theaters nach Bertolt Brecht und zeigt eine optimistische Sichtweise auf eine Revolution, in der die Unterschicht an die Macht kommt (vgl. Villegas, 2000: 18).

*Egon Wolff* kritisierte in seinen Stücken die Bourgeoisie und deren Umgang mit den Unterprivilegierten der Gesellschaft. Er macht sie für die Aufrechterhaltung der ungleichen Machtverhältnisse verantwortlich. Die Armen verkörpern in seinen Stücken das Humane bzw. das Gute (vgl. Lagos-Kassai, 2004: 734, 735). In seinem Stück *Los invasores*<sup>35</sup>, aus dem Jahr 1963, führt der Egoismus des Großbürgertums zum Widerstand der marginalisierten Arbeiterklasse. Als Lösung zur Beendigung der sozialen Ungleichheiten schlägt Wolff vor, den Kapitalismus als Gesellschaftsmodell zu überdenken und „menschlicher“ zu gestalten, wobei jedoch nicht notwendigerweise der Kapitalismus als Produktionssystem abgeschafft werden soll (vgl. Villegas, 2000: 18).

*Alejandro Sieveking*s poetische Dramen befassen sich mit der Aufrechterhaltung von ländlichen Traditionen und Bräuchen und der Widersprüchlichkeit städtischer Lebensweisen (vgl. Lagos-Kassai, 2004: 736).

1967 begannen auf den Straßen Chiles die Demonstrationen gegen soziale Ungleichheiten zuzunehmen. Den vorerst studentischen Protesten schlossen sich im Laufe der Zeit immer mehr Bevölkerungsgruppen an, die sich ebenfalls in marginalisierten Positionen befanden.

---

<sup>34</sup> Dt. Übersetzung: Die Schreibwarenhändler

<sup>35</sup> Dt. Übersetzung: Die Invasoren

Wurde zunächst noch gegen das elitäre Bildungssystem protestiert, wurden bald auch andere Anliegen, wie größere soziale Gerechtigkeit im Land artikuliert. Ziel der Protestierenden war es, die „Stimmen der Straßen“ durch Straßenaktivitäten zu stärken, sich dadurch in politischen Debatten Gehör zu verschaffen, um das kollektive Zusammenleben mit gestalten zu können. Zur Schlüsselparole während dieser Demonstrationen wurde die Aussage „¡*El Mercurio miente!*“<sup>36</sup>. Dieser Ausruf stand stellvertretend für die studentische Kritik an der konservativen Tageszeitung *El Mercurio* und wurde am 11. August 1967 auf ein Transparent geschrieben. Dies geschah als Antwort auf die Berichterstattung bezüglich der Studentenproteste durch die Tageszeitung, die diese als marxistische Aktionen abqualifizierte, welche die Demokratie Chiles gefährdeten (vgl. Pradenas, 2006: 369 / Rolle, 2002: 3ff).

Die Studenten richteten sich in einer aufgeregten und durchaus optimistischen Revolte gegen die Ordnung der „Momios“<sup>37</sup>, welche sie durch die Tageszeitung *El Mercurio* repräsentiert sahen. Die Studenten forderten in ihren Protesten einen aktiven Gegenpol zur offiziellen politischen Rhetorik, um das chilenische Bildungssystem zu demokratisieren. Die Demonstrationen fanden während der Präsidentschaft Eduardo Freis<sup>38</sup> und seiner proklamierten *Revolución en Libertad*<sup>39</sup> statt (vgl. Pradenas, 2006: 369).

Diese gesellschaftlichen Rahmenbedingungen beeinflussten das chilenische Theatergeschehen maßgeblich. Der kollektive Zusammenschluss verschiedener Bevölkerungsgruppen, um gemeinsam etwas zu verändern, wurde von einigen TheatermacherInnen übernommen. Diese

---

<sup>36</sup> Dt. Übersetzung: Der Mercurio lügt!

<sup>37</sup> Deutsche Übersetzung: Mumie. Chilenischer Begriff für nationale Oligarchie (vgl. Teilnehmende Beobachtung, 17.11.-08.12.2009).

<sup>38</sup> Eduardo Frei war Christdemokrat und von 1964 bis 1970 Präsident Chiles. Seine *Revolution in Freiheit* stellte einen gemäßigten Weg zwischen den beiden Blöcken Kapitalismus und Kommunismus im Kontext des Kalten Krieges dar. Dieser gemäßigte „dritte Weg“ hatte soziale Reformen zum Ziel, welche besonders die sozial benachteiligten Gruppen stärken sollten. Zusätzlich sollten parallel dazu auch private Initiativen, durch die Förderung von Klein- und Mittelunternehmen, unterstützt werden. Frei scheiterte mit seinen Vorhaben, wodurch sich Salvador Allende 1970 in den Präsidentschaftswahlen durchsetzen konnte (vgl. Piña, 1992: 18 ff / Imbusch u.a., 2004: 12, 13).

<sup>39</sup> Deutsche Übersetzung: Revolution in Freiheit

Theaterbewegung wurde in der chilenischen Theatergeschichte als *creación colectiva* bekannt. Theateraktivisten begannen sich dem Ziel zu verschreiben für eine gerechtere Gesellschaft zu kämpfen. Die Dringlichkeit, Geschichten des eigenen Lebens im Theater künstlerisch zu bearbeiten und dadurch zu Akteuren der eigenen Geschichte und des eigenen Schicksals zu werden, wurde von vielen Theaterakteuren erkannt – darunter auch *Victor Jara*. Das gemeinsame Schaffen stand im Vordergrund. Die *creación colectiva* wurde dabei von vielen Strömungen beeinflusst, wie beispielsweise dem *happening*, das ein improvisiertes Ereignis ist, bei dem eine direkte Interaktion mit dem Publikum stattfindet. Bei der Suche nach neuen Formen der Sprache, des Ausdrucks, der Körpersprache, der Inszenierung und der szenischen Darstellung wurden Theateraktivisten auch vom französischen Theaterregisseur und Theoretiker *Antonin Artaud* beeinflusst. Für Antonin Artaud bedeutete das Theater keine Nachahmung der Wirklichkeit, sondern war die Wirklichkeit selbst. In ähnlicher Form, hatte dies auch schon Bertolt Brecht formuliert, wie ich im Punkt 2.2.1 meiner Arbeit erläutert habe.<sup>40</sup> Diese Idee wurde von vielen Theatergruppen in ganz Lateinamerika aufgegriffen und fand rasche Verbreitung (vgl. Pradenas, 2006: 369, 370).

Auch die *68er Bewegung* hatte Einfluss auf die chilenischen Revolten, insbesondere der *Pariser Mai* im Jahr 1968. Die damalige Parole „*La imaginación al poder*“<sup>41</sup> wurde auch von der protestierenden chilenischen Gesellschaft und von Theateraktivisten im Kampf um soziale Gerechtigkeit übernommen.

Das Streben nach einer Gesellschaft die näher zusammenrückt, sich austauscht und gegenseitig unterstützt, beeinflusste auch das Theaterwesen, indem der nähere Kontakt zum Publikum gesucht wurde und Anliegen artikuliert werden sollten, die die unterdrückten Gruppen tatsächlich betrafen. Das Theater sollte allen Teilnehmenden die Möglichkeit bieten, sich gegenseitig auszutauschen, um dadurch gemeinsam zu einer *creación colectiva* beizutragen. Für Theateraktivisten bedeutete das, einen Bruch mit dem traditionellen Theater vorzunehmen und sich einem Theater zuzuwenden, das möglicherweise an Ästhetik einbüßte, jedoch dafür näher an den Menschen selbst war (vgl. Pradenas, 2006: 370).

---

<sup>40</sup> siehe Seite 20 dieser Arbeit

<sup>41</sup> „Phantasie an die Macht“ wurde von der 68er Protestbewegung als Slogan verwendet und symbolisierte den Wunsch, eine Gegenkultur zu schaffen (vgl. Ebbinghaus, 2008: 13).

*Creación colectiva* war die Gegenbewegung zum traditionellen Theater, das sich einer hierarchischen Gesellschaft unterworfen hatte, vorrangig für elitäres Publikum erreichbar war und konservative Werte vertrat. Die *creación teatral colectiva* verschrieb sich im Gegensatz dazu einer *democracia en acción*, einer Demokratie in „Aktion“ oder in „Bewegung“. Um die volle Kraft eines kollektiven Theaterprozesses auszuschöpfen ist die aktive Teilnahme des „espect-actor“<sup>42</sup> eine Grundvoraussetzung. Dadurch soll ein offenes Theaterstück, eine *obra abierta* im gegenseitigen Austausch entstehen, das durch die Beteiligung aller Anwesenden den Weg ebnet, die Welt zu verändern (vgl. Pradenas, 2006: 370).

Interessant hierbei ist, dass Luis Pradenas den Begriff „espect-actor“ von Augusto Boal im chilenischen Kontext verwendet. Der *espectador* (Zuschauer) und der *actor* (Schauspieler) verschmelzen zu einer Person und werden zum „espect-actor“. Die Trennlinie zwischen Publikum und Bühne wurde bei der *creación colectiva*, wie auch später beim Theater der Unterdrückten von Augusto Boal, aufgelöst.<sup>43</sup>

Ein weiteres Ziel war es, nicht nur die Grenzen innerhalb des Theaters aufzulösen, sondern auch zwischen dem Theater und dem realen Leben. Der/die Theatermachende wurde dadurch von einem „actor“ zu einem „actor social“ der/die die Aufgabe hatte, die Theaterkunst zu demokratisieren, für alle zugänglich zu machen und so die Entwicklung einer neuen, selbstbestimmten chilenischen und lateinamerikanischen Kultur zu beschleunigen. Die *creación teatral colectiva* setzte die bewusste und harmonische Teilnahme aller Beteiligten voraus. Diese sollten einen kreativen Prozess in Gang setzen, in dem sie gemeinsam ein Stück erarbeiteten. Bei diesem gemeinsamen Stück bekamen die Beteiligten die Möglichkeit, persönliche Anliegen, Ideen und Vorschläge der Gruppenmitglieder einzuarbeiten. Alle Beteiligten übernehmen zur gleichen Zeit die Aufgaben eines Dramaturgen, Regisseurs und Schauspielers. Dieser kreative kollektive Prozess steht im klaren Widerspruch zur individuellen Theaterarbeit. Die *creación colectiva* lebt vom gegenseitigen Austausch.

---

<sup>42</sup> Espect-Actor: Spanische Version des englischen Begriffs „Spect-Actor“ nach Augusto Boal

<sup>43</sup> Zu „Spect-Actor“ nach Augusto Boal vgl.: LLanos, Martha (2011): Arte y paz. El Teatro del Oprimido. Foro-Red Paulo Freire Perú. URL: <http://peruforopaulofreire.blogspot.com/2011/09/arte-y-paz-el-teatro-del-oprimido.html>. Zugriff: 17.03.2012.

Erfahrungen, Ideen, Vorstellungen werden miteinander geteilt, wodurch das Endergebnis der Theaterarbeit in den Hintergrund rückt und der Fokus auf den Prozess selbst gelegt wird. Diese prozessorientierte Arbeitsweise ist ausschlaggebend, um eine Bewusstseinswerdung bei allen Beteiligten in Gang zu setzen. Während des Entstehungsprozesses wird in einem geschützten Raum reflektiert, argumentiert und ausprobiert. Die Arbeit im Bereich der *creación colectiva* konnte jedoch auch individuelle Theaterstücke beinhalten, wenn dies von den Beteiligten vorgeschlagen wurde. Wichtig war jedoch dabei darauf zu achten, dass sich die Beteiligten mit den Inhalten identifizieren konnten (vgl. Pradenas, 2006: 370, 371).

Die kollektiv entstandenen Stücke sind sehr vielfältig. Doch sie haben als Gemeinsamkeit, auf persönlich erlebten Erfahrungen oder den Anliegen der Teilnehmenden zu basieren. Darüber hinaus strebten TheateraktivistInnen der *creación colectiva* in der Rolle des *actor socials* an, die Gesellschaft zugunsten der benachteiligten und marginalisierten Gruppen zu transformieren. In den Stücken der *creación colectiva* wurden unterschiedlichste Ausdrucksformen, wie beispielsweise Texte, Gedichte, Lieder oder innere Monologe verwendet. Auch Texte von zeitgenössischen Autoren oder über aktuelle (politische) Ereignisse wurden einbezogen (vgl. Pradenas, 2006: 371).

Wichtige Akteure der *creación colectiva* zwischen 1968 und 1973 waren unter Anderem die Universidad Católica mit dem *Taller de Experimentación Teatral* (Werkstatt für experimentelles Theater) und die unabhängigen Theatergruppen *Teatro Errante*, *Teatro Popular Ictus* und *Teatro Aleph*. Das erste Stück der *creación colectiva* mit dem Titel *Peligro a 50 metros* entstand in der Werkstatt für experimentelles Theater der Universidad Católica (vgl. Pradenas, 2006: 371ff).

### **Theatergruppe *Teatro Popular ICTUS***

„(...) un teatro de „inspiración“, de búsqueda basada casi exclusivamente en la intuición, Ictus aspira a un teatro que comprenda y exprese la esencia de las emociones humanas.“<sup>44</sup> (Carlos Alberto Cornejo von Ictus in: Pradenas: 2006: 374)

ICTUS arbeitete im Sinne der *creación colectiva* und war ein unabhängiges Ensemble mit

---

<sup>44</sup> Dt. Übersetzung: *Ein Theater der Inspiration, der Suche dem ausschließlich die Intuition zugrunde liegt. Ictus strebt nach einem Theater, welches die Essenz der menschlichen Emotionen verstehen und ausdrücken soll.*

einem eigenen Theatersaal, dem *Teatro La Comedia*. Die Theatergruppe prägte die kritische mittelständische Kultur der 1970er und 1980er Jahre in Chile entscheidend mit und bewies dabei große Zivilcourage. Trotz der schwierigen politischen Rahmenbedingungen behandelte ICTUS in seinen Theaterstücken sehr heikle Themen, wie mangelnde Pressefreiheit, Verfolgung und Entführung. Des Weiteren wurde der Wandel in allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens, durch ein autoritäres und repressives System und durch die Militarisierung der Gesellschaft, thematisiert. Um die Zensur zu überwinden, wurde mit Humor als wesentlichem Bestandteil gearbeitet (vgl. Lagos-Kassai, 2004: 738). Ein Großteil der Theaterstücke entstand, indem sie zunächst einem kleinen Publikum gezeigt wurden, und Kritik und Anmerkungen gesammelt wurden. In einem zweiten Schritt wurde das Stück an die Reaktionen und Diskussionen adaptiert (vgl. Pradenas, 2006: 374).





### **3. Populäres Theater im Wandel der Zeit**

Der folgende Abschnitt widmet sich der Analyse des Transformationsprozesses des Populären Theaters. Während in der Anfangsphase radikale Forderungen von TheateraktivistInnen mithilfe des Theaters formuliert wurden, ist das Populäre Theater zu einer gemäßigten Bewegung geworden, die das Ziel zu einem sozialen Wandel beizutragen, größtenteils aus den Augen verloren hat. Anhand der beiden Fallbeispiele Kenia und Chile diskutiere ich zunächst den Einfluss politischer und wirtschaftlicher Rahmenbedingungen auf das Populäre Theater. In einem zweiten Schritt zeige ich, wie sich die Aktivitäten der internationalen Entwicklungspolitik auf das Populäre Theater auswirkten. Die konkreten Auswirkungen auf populäre Theatergruppen zeige ich exemplarisch an den Theaterinitiativen von *Ngũgĩ wa Thiong'o*, in Kenia und von *LaObra Socioteatral*, in Chile auf. Bei der Auswahl der Fallbeispiele habe ich darauf geachtet, sowohl ein Theaterprojekt aus der frühen Phase als auch eine aktuelle Theatergruppe in meine Analyse aufzunehmen.

#### **3.1. „The call for social change“ in Kenia und Chile**

Sozialer Wandel durch Populäres Theater? Ngũgĩ wa Thing'o und LaObra Socioteatral glaubten bzw. glauben auch heute noch an die Möglichkeit mit ihren Theaterinitiativen zu einer Transformation der Gesellschaft beitragen zu können und setzen sich im Rahmen kultureller Aktivitäten mit den globalen Herausforderungen für die Zivilbevölkerung auseinander. Gemeinsam mit dieser suchen sie nach Lösungen für soziale Probleme wie Armut, Unterdrückung und Ausbeutung.

Aufgabe des Theaters müsse es sein, den Herausforderungen der Globalisierung zu begegnen und sich zu positionieren. Das Theater müsse weiters im Sinne dieser Positionierung handeln, sagt die österreichische Theateraktivistin Birgit Fritz (vgl. Fritz, 2011: 258).

### 3.1.1. Kenia

Nach der politischen Unabhängigkeit der meisten afrikanischen Länder, schlug der anfängliche Enthusiasmus sehr schnell in Desillusionierung und Enttäuschung um. An den politischen und sozialen Rahmenbedingungen änderte sich kaum etwas. Eine neue afrikanische Elite bildete sich in den unabhängigen Ländern Afrikas, die zu keiner merkbaren Verbesserung der Lebensbedingungen der Bevölkerung beitrug (vgl. Björkman, 1989).

*Franz Nuscheler* bezeichnet Afrika als „geplünderten Kontinent“<sup>45</sup>, der zunächst von den europäischen Kolonialmächten und anschließend von der bereits erwähnten neuen afrikanischen Elite, an deren Spitze in vielen Fällen grausame Diktatoren stehen, geplündert wurde.

Obwohl die negativen Folgen des Kolonialismus für Afrika nicht zu leugnen sind, ist dennoch vor vereinfachten Erklärungsversuchen zu warnen, in denen ausschließlich die koloniale Vergangenheit für die prekären Lebensbedingungen der AfrikanerInnen, die sich in Armut, Hungersnot und mangelnder sozialer Versorgung ausdrücken, verantwortlich gemacht wird.

Die Kolonialverwaltungen hinterließen den afrikanischen Ländern eine internationale Arbeitsteilung, in welcher von Afrika Primärgüter exportiert und Fertigprodukte importiert werden. Durch die Abhängigkeit von Rohstoffexporten sind Afrikas Wirtschaften leicht verwundbar, da sie den Preisschwankungen des globalen Rohstoffmarktes unterliegen. Die monokulturellen Spezialisierungen haben darüber hinaus eine sehr geringe Produktivität der lokalen Subsistenzwirtschaft zur Folge. Die fruchtbarsten Länder Afrikas werden für den Anbau von Exportprodukten, auch *cash crops* genannt, verwendet. Unter diesen Bedingungen sind die afrikanischen Landwirte nicht in der Lage, eigene Produkte anzubauen um sich selbst oder die Stadtbevölkerung zu versorgen. Darüber hinaus erbten die afrikanischen Länder eine sehr schwach ausgebaute Infrastruktur. Verkehrs- und Marktverbindungen sind abseits der ehemaligen kolonialwirtschaftlichen Zentren sehr mangelhaft bzw. kaum vorhanden. Ebenso wurde die Entwicklung eines flächendeckenden Bildungswesens von den ehemaligen Kolonialmächten verabsäumt. Die nachkolonialen Regierungen änderten an dieser Vorgehensweise kaum etwas und setzten diesen Weg beinahe nahtlos fort. Die Selbstversorgung der Bevölkerung wurde weiterhin blockiert, indem die fruchtbarsten Böden weiterhin für die Anlegung von Monokulturen verwendet wurden. Zusätzlich wurde auch der

---

<sup>45</sup> Vgl. dazu Nuscheler, 2005: 212

Versuch, eigene Industrien aufzubauen, um dadurch mit der Abhängigkeit von Rohstoffexporten zu brechen, verabsäumt (vgl. Nuscheler, 2005: 212).

Auch das „Landgrabbing“ durch multinationale Konzerne in Afrika, ist in den letzten Jahren als Ausbeutungsvariante hinzugekommen. In einer aktuellen Studie von FIAN<sup>46</sup> wird dokumentiert wie bereits der Klimawandel zur Bedrohung für die lokale Bevölkerung in Kenia wurde, da es aufgrund von ausbleibendem Regen zu Wassermangel, langanhaltenden Dürren und Ernteausfällen kommt. Hinzu kommt, dass ausländische Investoren fruchtbare Gebiete für den Anbau von landwirtschaftlichen Rohstoffen für die Produktion von Bio-Treibstoffen besetzen. Die wenig verbleibenden fruchtbaren Gebiete wie das *Tana Delta*, die noch relativ feucht sind, locken NomadInnen mit ihrem Viehbestand, Kleinbauern, aber auch internationale Investoren an. Die Konkurrenz um die fruchtbaren Gebiete in Kenia steigt. Besonders zwischen der lokalen Bevölkerung und der Regierung Kenias, die in den letzten Jahren internationalen Investoren, große fruchtbare Felder zur Agrartreibstoffproduktion zur Verfügung gestellt hat, werden die Konflikte immer größer. Da die sozialen Bedingungen in Gebieten wie dem *Tana Delta*, mit Armut, einer hohen Analphabetenrate und mangelnder gesundheitlicher Versorgung schlecht sind, bemühen sich Regierungsverantwortliche darum, Investitionsanreize zu schaffen. Durch internationale Investitionen sollen Arbeitsplätze in der Region entstehen. Vielmehr wird jedoch die Lebensgrundlage von KleinbauerInnen und NomadInnen in Gefahr gebracht, indem ihnen der Zugang zu fruchtbarem Land verweigert wird und dieses stattdessen an InvestorInnen vergeben wird. Solange es die Regierung Kenias weiterhin verabsäumt, die Vergabe und Verteilung von Land verfassungsmäßig zu steuern, ist zu erwarten, dass sich die Konflikte um den Zugang zu Land und Wasser in den kommenden Jahren verschärfen werden (vgl. FIAN Deutschland Homepage<sup>47</sup> / FIAN, 2010: 5ff).

---

<sup>46</sup> FIAN International: *Food First Information and Action Network. Internationale Menschenrechts-Organisation für das Recht sich zu ernähren*. FIAN ist unabhängig von politischen Gruppen und hat Beraterstatus bei den Vereinten Nationen. Vgl dazu Homepage. URL: <http://fian.org/> Zugriff: 25.02.2012

<sup>47</sup> Neue Studie zu Klimawandel, Agrartreibstoffen und Landgrabbing in Kenia URL: [http://www.fian.de/online/index.php?option=com\\_content&view=article&id=409:neue-studie-zu-klimawandel-agrartreibstoffen-und-landgrabbing-in-kenia&catid=81:aktuelles&Itemid=606](http://www.fian.de/online/index.php?option=com_content&view=article&id=409:neue-studie-zu-klimawandel-agrartreibstoffen-und-landgrabbing-in-kenia&catid=81:aktuelles&Itemid=606). Zugriff: 26.02.2012

Hinzu kommt, dass das Fehlschlagen der *Modernisierungstheorien*<sup>48</sup> immer offensichtlicher wurde. Ungerechte globale Systeme der Marktwirtschaft oder korrupte diktatorische Regime sind Grund dafür, dass der prognostizierte wirtschaftliche Aufschwung und die darauffolgende Verbesserung der sozialen Rahmenbedingungen so niemals eingetroffen sind. Unter diesen Rahmenbedingungen kann das Überleben oraler Traditionen zu einem wichtigen Ventil werden, um Raum für Diskussion und Erfahrungsaustausch, aktuelle Fehlentwicklungen und Probleme betreffend, zu schaffen. Weiters könnte durch Bewusstseinsbildung der Bevölkerung ein sozialer und politischer Wandel hergestellt werden (vgl. Kerr, 2005: 184, 185).

Anhand der populären Theaterinitiativen von Ngũgĩ wa Thiong'o beleuchte ich im folgenden Abschnitt, wie Ngũgĩ den sozialen und politischen Herausforderungen begegnete und welches Potential seine Theateraktivitäten hatten, um zu einem sozialen Wandel beizutragen.

---

<sup>48</sup> Die Modernisierungstheorien stammten aus den 50er und 60er Jahren. Ihre Vertreter beschäftigten sich mit den ungleichen globalen Entwicklungen und vertraten die Ansicht, dass die Gründe der Entwicklungsblockaden der „Länder des Südens“, in ihren Verhaltensweisen und der „rückständigen“ Denkweise der Menschen läge. Ihre traditionellen Wertesysteme stellen laut ModernisierungstheoretikerInnen ein Entwicklungshindernis dar. Um den Entwicklungsstand der „Länder des Nordens“ zu erreichen, sollten sie in einem Aufhol- und Nachahmungsprozess die „rückständige“ Denkweise hinter sich lassen und so den Ländern des Nordens nacheifern. Auf dem Weg einer „nachholenden Entwicklung“ seien Säkularisierung, Individualisierung, Pluralisierung, eine leistungsorientierte Denkweise und die Einführung einer wettbewerbsorientierten Marktwirtschaft notwendig, um das Entwicklungsstadium der nördlichen Länder zu erreichen. Laut *Max Weber*, einem Vertreter der Modernisierungstheorie, seien die „Länder des Südens“ noch nicht vom Geist des Kapitalismus durchdrungen, wodurch sie weiterhin in ihrer „Unterentwicklung“ gefangen seien. Eine Implementierung der nationalen Ökonomien in den globalen Kapitalismus sei laut Weber die Grundvoraussetzung für ihre Entwicklung und Modernisierung. Vertreter der Modernisierungstheorie waren u.a. *Walt W. Rostow* und *Samuel P. Huntington*. Ab Ende der 60er Jahre begannen Vertretern der Dependenztheorie die modernisierungstheoretischen Erklärungen für Unterentwicklung zu kritisieren. Sie wandten sich gegen die Annahme, dass die „Unterentwicklung“ der südlichen Länder auf endogene Defizite zurückzuführen sei, sondern führten diese auf die Eingliederung der ehemaligen Kolonien in den kapitalistischen Weltmarkt zurück. Aufgrund der frühen Einbindung in den Weltmarkt, die auf Ausbeutung und ungleichen Handelsbeziehungen basierte, entstand eine strukturelle Abhängigkeit, die laut Dependenztheoretikern zu Armut, Ausgrenzung und sozialen Ungleichheiten führten (vgl. Nuscheler, 2005: 214ff).

### 3.1.1.1. Ngũgĩ wa Thiong’o und seine Kritik an globalen Machtverhältnissen und neokolonialer Politik Kenias

Die kritische Haltung, die der kenianische Schriftsteller Ngũgĩ wa Thiong’o gegenüber dem Kolonialismus wie auch dem Neokolonialismus mit all seinen Ausprägungen einnimmt und in seinen Essays, Romanen und Theaterstücken artikuliert, ist bekannt. Auffällig ist jedoch die Reaktion von staatlicher Seite, die sein Theaterprojekt in seiner Heimatstadt Kamĩrĩĩthũ auslöste, bei welchem die beiden Stücke *I will marry, when I want – Ngaahika Ndeenda* und *Mother, sing for me – Maitũ Njugĩra* entstanden.

Eine einjährige Gefängnisstrafe, das Verbot der Aufführung im Nationaltheater Nairobi und die Zerstörung des Gemeinschaftszentrums in Kamĩrĩĩthũ waren einige der staatlichen Sanktionen, die auf Ngũgĩs Kamĩrĩĩthũ Theaterprojekt folgten. „Projekt“ nenne ich Ngũgĩs Theaterinitiativen in Kamĩrĩĩthũ deshalb, weil meiner Meinung nach das gesamte Potential seiner Initiativen aufgrund staatlicher Einflussnahme nicht ausgeschöpft werden konnte. Der interessante Aspekt hierbei ist, dass im Kamĩrĩĩthũ Theaterprojekt im Wesentlichen die selben Kritikpunkte angesprochen wurden, wie auch schon zuvor in Ngũgĩs Romanen und theoretischen Essays, jedoch staatliche Sanktionen erst auf das Theaterprojekt folgten.

Ngũgĩ wurde während der britischen Kolonialherrschaft im Jahr 1938 in Kamĩrĩĩthũ geboren. Als Schriftsteller setzt er sich in seinen Theaterstücken, Romanen und theoretischen Essays mit Kolonialismus wie auch Neokolonialismus, in welchem ungleiche Strukturen aus der Kolonialzeit weiterhin aufrecht erhalten blieben, kritisch auseinander. Auswirkungen des Kolonialismus und Neokolonialismus auf Bereiche des kenianischen / afrikanischen Lebens sind Themen in Ngũgĩs literarischen und theatralischen Texten. Mithilfe von Literatur kritisiert Ngũgĩ die Hegemonie der ehemaligen Kolonialmacht, sucht nach Ursachen für Unterdrückung und Ausbeutung und entwickelt theoretische Strategien zur Befreiung aus dieser Hegemonie. Die politische Befreiung der unterdrückten AfrikanerInnen ist ihm ebenso ein Anliegen wie die kulturelle Befreiung (vgl. Gikandi, 2000: 3ff).

Ngũgĩs Prosatexte und Essays wie auch seine Theaterstücke sind somit im Kontext kolonialer wie auch neokolonialer Zusammenhänge zu sehen, wie er selbst erläutert.

*„Literature does not grow or develop in a vacuum; it is given impetus, shape, direction and even area of concern by social, political and economic forces in a particular society. The relationship between creative literature and these other forces cannot be ignored especially in Africa, where modern literature has grown against the gory background of European imperialism and its changing manifestations: slavery, colonialism and neo-colonialism. Our culture over the last hundred years has developed against the same stunting, dwarfing background.“ (Ngũgĩ, 1972: XV)*

In Zusammenarbeit mit *Micere Githae Mugo* wurde das Stück *The Trial of Dedan Kimathi* als historisches Drama verfasst, welches die Geschichte des Mau-Mau Anführers *Dedan Kimathi* neu aufbereitet und in Zusammenhang mit den damals aktuellen Gegebenheiten in Kenia bringt. Das Stück wurde 1977 beim Festival FESTAC<sup>49</sup> in Lagos, Nigeria aufgeführt, um dort unter anderen ausgewählten Beiträgen Kenia zu repräsentieren (vgl. Lovesey, 2000: 89ff).

Das vom “Ministry of Social Services” beauftragte “Drama-Unterkomitee” wählte mit *The Trial of Dedan Kimathi* ein Stück für das FESTAC aus, welches das Ziel verfolgte, die Unabhängigkeitskämpfe von Dedan Kimathi und der Mau-Mau Armee in ein positives, heroisierendes Licht zu rücken.

Dies ist, wie ich finde, als durchaus positiv zu werten, doch bringen Ngũgĩs Schilderungen hinsichtlich der Erstaufführung in Kenia eine rasche Ernüchterung. Im Oktober 1976 sollte das Stück vor der Aufführung im Rahmen des Festivals in Nigeria zunächst einem kenianischen Publikum gezeigt werden. Der Monat Oktober wurde deshalb ausgesucht, weil zu diesem Zeitpunkt ein UNESCO Meeting in Nairobi abgehalten werden sollte und Oktober jener Monat war, in welchem die “Helden der Anti-Kolonisations Kämpfe” gefeiert wurden.

Die Aufführung im *National Theatre* in Nairobi wurde vom Management verweigert, da man bevorzugte, europäische Stücke zu zeigen. Argumentiert wurde damit, dass europäischen Stücken die Zusage für eine Aufführung bereits erteilt worden war und dass afrikanische Stücke ohnehin keine große Anziehung auf Theaterliebhaber hätten. Ngũgĩ wirft in einem Essay die Frage auf, wie es an nationalen Feiertagen oder bei der Abhaltung internationaler Konferenzen möglich sei, kenianischen Stücken die Aufführung im National Theatre von

---

<sup>49</sup> Second World African and Black Festival of Arts and Culture

Nairobi zu verweigern und trotz der politischen Unabhängigkeit weiterhin europäische Stücke zu bevorzugen. Anhand des Konfliktes über die Aufführung des Stückes *The Trial of Dedan Kimathi*, welches Kenia beim FESTAC repräsentieren sollte, ist laut Ngũgĩ zu erkennen, welche kulturellen Symbole oder Aktivitäten im „neuen Kenia“ dominieren sollten. Letztendlich wurde die Aufführung des Stückes doch bewilligt, jedoch wurde ihm insgesamt lediglich acht Spieltage zur Verfügung gestellt (vgl. Ngũgĩ 1998b: 437ff).

### 3.1.1.2. Das Kamĩrĩĩthũ Theaterprojekt

*“Es gibt zwei Theaterperspektiven. Theater ist für das Volk, wenn es die Welt aus der Perspektive des Volkes sieht, das heißt in unaufhörlichem Wandel begriffen, mit allen Widersprüchen und der Bewegung dieser Widersprüche, wenn es die Wege zur Befreiung der Menschen zeigt. Diese Perspektive macht deutlich, dass Menschen, die durch Arbeit, Gewohnheiten, Traditionen versklavt wurden, ihre Situationen ändern können. Alles befindet sich in Veränderung. Diese Veränderung gilt es voran zu treiben. Die Perspektive des bourgeois Theaters dagegen beharrt darauf, dass die Menschen am Ende ihres langen Weges durch die Geschichte, nunmehr die beste aller möglichen Welten erreicht haben: die gegenwärtige Situation.“* (Boal, 1989: 17)

In Ngũgĩs Theaterprojekt in Kamĩrĩĩthũ sind viele Gemeinsamkeiten mit Augusto Boals Theater der Unterdrückten zu finden. Mit seinen Aktivitäten in Kamĩrĩĩthũ versuchte Ngũgĩ die Perspektive der Gegebenheiten in Kenia zu Gunsten der BewohnerInnen Kamĩrĩĩthūs zu verschieben. Menschen sollten durch das Theater ein Medium erhalten, um in partizipativer Form ihre eigenen Gedanken, Ideen und Probleme benennen und diskutieren zu können (vgl. Ndĩgĩrigĩ, 2007: 133).

Mit den beiden Stücken *Ngaahika Ndeenda* (*I will marry when I want*) und *Maitũ Njugĩra* (*Mother, sing for me*) gelang es Ngũgĩ, Kunst und Politik miteinander zu verbinden und den Übergang von reiner Beobachtung zur Aktion zu schaffen. Das Publikum war somit gefragt sich am Entwicklungsprozess der beiden Stücke aktiv zu beteiligen, indem sie ihre eigenen Anliegen vorbringen sollten. Gleichzeitig sollten bereits vorhandene orale Traditionen und

kenianische Sprachen in die Stücke eingearbeitet werden. Besonders der Sprachaspekt war Ngũgĩ ein wichtiges Anliegen. Ngũgĩ begann daran zu zweifeln, „revolutionäres Theater“ in einer fremden (Kolonial-)Sprache machen zu können. Die Performance selbst, wie auch der Entstehungsprozess der Theaterstücke, wurden zu entscheidenden Aspekten des Kamĩrĩthũ Theaterprojekts und waren auch ausschlaggebend für den Erfolg der beiden Stücke. Für Ngũgĩ war es wichtig, dass alle Bewohner Kamĩrĩthūs die Möglichkeit hatten, sowohl am Entstehungsprozess als auch am Stück selbst teilzunehmen – als Schauspieler oder Zuschauer (vgl. Gikandi, 2000: 185).

#### 3.1.1.2.1. Entstehung und Inhalte der Kamĩrĩthũ Theaterstücke

Die Bewohner Kamĩrĩthūs sind größtenteils Arbeiter und Kleinbauern, mit einer hohen Arbeitslosen- und Analphabetenrate. Im Zentrum der Stadt befand sich in den 1970er Jahren eine „Social Hall“, die dazu genutzt wurde, sich zusammenzufinden und Neuigkeiten auszutauschen oder Tanzveranstaltungen zu organisieren. Zum Teil wurden auch Kurse für Tischler- und Näharbeiten angeboten. Die Social Hall befand sich jedoch in einem sehr schlechtem Zustand und wurde von den Bewohnern Kamĩrĩthūs immer weniger als Ort der Zusammenkunft genutzt. Im Laufe der 1970er Jahren kam die Idee auf, die Social Hall dazu zu nutzen, die Lebensbedingungen in der Region zu verbessern. Hierfür gründeten die Bewohner Kamĩrĩthūs im Jahr 1976 das *Kamĩrĩthũ Community Educational and Cultural Centre* (KCECC). Das Zentrum wurde neu gestaltet und ein Komitee<sup>50</sup> für die Organisation und Verwaltung gegründet. Ziel war es, ein Gemeinschaftszentrum zu schaffen, in dem Theaterstücke der Region aufgeführt werden konnten und Kurse anzubieten, um Fachkenntnisse in verschiedenen Bereichen an Frauen und Männern weiterzugeben. Fonds sollten gegründet werden, um finanzielle Unterstützung zu bekommen. Hierfür wurden auch Akademiker in der Umgebung um Unterstützung gebeten, wodurch *Ngũgĩ wa Thiong’o*, *Ngũgĩ wa Mirĩĩ* und *Samuel Mwaura* zum Prozess der Neugestaltung dazugestoßen waren (vgl. Schulze-Engler, 1992: 354 / Ndĩgĩrigĩ, 2007: 167, 168).

---

<sup>50</sup> *Ngũgĩ wa Thiong’o* übernahm im Gründungsjahr den Vorsitz des Kultur-Komitees und *Ngũgĩ wa Mirĩĩ* den des Bildungs-Komitees. Die Organisation und Verwaltung erfolgte im Kollektiv (vgl. Sicherman, 1990: 10).



„Early one morning in 1976, a woman from Kamĩrĩthũ village came to my house and she went straight to the point: 'We hear you have a lot of education and that you write books. Why don't you and others of your kind give some of that education to the village? We don't want the whole amount; just a little of it, and a little of your time.' There was a youth centre in the village, she went on, and it was falling apart. It needed group effort to bring it back to life.“; schildert Ngũgĩ seine ersten Kontakte mit den BewohnerInnen aus Kamĩrĩthũ (Ngũgĩ, 1986: 34).

Ngũgĩ wa Thiong'o hatte die Idee, ein Stück zu schreiben, welches Lieder und Tänze aus der Region beinhaltet und gleichzeitig das politische Bewusstsein stärken sollte. Um die Fonds des Gemeinschaftszentrums zu erhöhen, sollte das Stück einem zahlenden Publikum gezeigt werden (vgl. Schulze-Engler, 1992: 354 / Ndĩgĩrigĩ, 2007).

*Ngaahika Ndeenda (I will marry, when I want)*

Oliver Lovesey bezeichnet *Ngaahika Ndeenda* als eine Mischung aus sozialistischer Volksoper und afrikanisch-moralischem Theaterstück, in welchem die Verbindung zwischen Christentum und Kapitalismus als unterdrückerischer Kraft gegen die Bevölkerung Kenias angeprangert wird. Das Stück ist sehr lebhaft geschrieben und beinhaltet Gesang, Humor und Sprichwörter aus der Region Kamĩrĩthũs.

Zum Inhalt: *Wangeci* und *Kĩgũũnda* sind sich uneinig darüber, wie sie sich hinsichtlich der Beziehung ihrer Tochter *Gathoni* mit dem Sohn des wohlhabenden Arbeitgebers von *Kĩgũũnda*, *Kĩoi* verhalten sollen. Darüber hinaus, sind sie sich nicht einig, ob sie dem Vorgesetzten ihr Stück Land verkaufen sollen. Dieser plant eine Fabrik für Insektizide darauf zu bauen.

Auf der Bühne unterscheiden sich *Wangeci* und *Kĩgũũnda* vom wohlhabenden *Kĩoi* durch Kleidung, Sprache und Verhalten, und werden physisch sehr distanziert zueinander gezeigt. *Kĩoi* will zwar *Kĩgũũnda*s Land, doch gleichzeitig möchte er keine feindselige Beziehung zu ihm aufbauen, da *Kĩgũũnda* eine einflussreiche Person in seiner Region ist und *Kĩoi* in ihm die Möglichkeit sieht, die Menschen der Region für eine Konvertierung zum Christentum zu begeistern. Der Aktivismus verärgerter FabrikarbeiterInnen sollte dadurch geschwächt

werden. Um in die Kirche eintreten zu können, solle laut *Kĩoi* eine kirchliche Hochzeit vollzogen werden. Obwohl solch eine Hochzeit mit hohen Ausgaben verbunden ist, stimmen *Wangeci* und *Kĩgũũnda* zu, kirchlich zu heiraten und verschulden sich dabei bei *Kĩois* Bank. Während eines Konfliktes zwischen *Kĩoi* und *Kĩgũũnda*, wird Letzterer gekündigt. Um seine Schulden bei der Bank zu begleichen, muss er sein Land verkaufen. Am Ende des Stücks singen *Wangeci*, *Kĩgũũnda* und zwei weitere Freunde Lieder des Protestes und der Einigkeit unter den Ausgebeuteten und Unterdrückten (vgl. Lovesey, 2002: 611, 612).

*„The trumpet of the poor has been blown.*

*Let's unite and organize*

*Organization is our club*

*Organization is our sword*

*Organization is our gun*

*Organization is our shield*

*Organization is the way*

*Organization is our strength*

*Organization is our light*

*Organization is our wealth*<sup>51</sup> (Ngũgĩ wa Thiong'o / Ngũgĩ wa Mĩrĩĩ, 1993: 116)

Bei der Entstehung des Stücks bestand der erste Schritt darin, Informationen von den Bewohnern Kamĩrĩĩthũs über die Rahmenbedingungen in denen sie lebten, zu sammeln. Gemeinsam sollten Gründe für Nicht-Beschäftigung, Landlosigkeit, niedrige Löhne, schlechte Infrastruktur und mangelhaften Zugang zu sauberem Wasser und gesundheitlichen Einrichtungen gefunden werden. Lokale Situationen wurden auf Bilder und Poster gemalt und in Rollenspielen dargestellt. Dadurch entwickelten sich Gespräche sowohl zwischen den DorfbewohnerInnen selbst, als auch zwischen den DorfbewohnerInnen und den Mitgliedern des Komitees.

Weiters wurden die BewohnerInnen gebeten, ihre Lebensgeschichten und Erfahrungen zu erzählen oder niederzuschreiben um diese in einem zweiten Schritt in das Stück einarbeiten zu

---

<sup>51</sup> Eine der letzten Strophen des Stücks *Ngaahika Ndeenda*. Auszug aus der übersetzten Version *I will marry, when I want*.

können. Auf Basis der gesammelten Informationen wurde das Stück im April 1977 von Ngũgĩ wa Thiong'o fertiggestellt, um in den folgenden zwei Monaten durch Lesungen einer weiteren Öffentlichkeit näher gebracht zu werden. Ebenso wurden die Proben, die im Juni 1977 begannen, in der Öffentlichkeit abgehalten wodurch viele Menschen angezogen wurden. Das Reden und Diskutieren über die Themen war ein wichtiger Teil des Entstehungsprozesses. Die Erstaufführung vor einem zahlenden Publikum fand am 2. Oktober 1977 in Kamĩĩĩthũ statt. Durch Mundpropaganda erhielt das Stück sehr schnell einen hohen Bekanntheitsgrad. Im November 1977 wurde das Stück von staatlichen Autoritäten verboten und über Ngũgĩ wurde eine einjährige Gefängnisstrafe verhängt (vgl. Ndĩgĩrigĩ, 2007: 168ff).

*Maitũ Njugĩra (Mother, sing for me)*

Nach seiner Freilassung begann Ngũgĩ im November 1981 mit der Arbeit für das zweite Stück des Kamĩĩĩthũ Theaterprojekts. Bei *Maitũ Njugĩra* handelt es sich um ein Musical, das in den 1920er und 1930er Jahren in Kenia spielt, und den Kampf der kenianischen ArbeiterInnen gegen die damaligen unterdrückerischen und ausbeuterischen Arbeitsbedingungen zeigt. Bereits zu Beginn der Arbeiten strebten die TeilnehmerInnen die Uraufführung im Nationaltheater Kenias für den 19. Februar 1982 an. Die Anfragen blieben jedoch unbeantwortet (vgl. Ngũgĩ, 2002: 605). Aufgrund der politischen Restriktionen verzichtete Ngũgĩ zunächst größtenteils darauf, Ideen und Geschichten in der Bevölkerung zu sammeln und schrieb das Stück alleine. Um jedoch Ideen für Lieder und Tänze zu erhalten, begab sich Ngũgĩ auf eine Reise durch Kenia. Dabei sammelte er Augenzeugenberichte und Fotos aus den 1930er Jahren, da die historischen aber auch politischen Gegebenheiten dieser Zeit Thema des neuen Stücks werden sollten. Gesammelt wurden zahlreiche Lieder in verschiedenen Sprachen Kenias. Auf Dia-Positiven sollten Dokumente, Fotos und Zeichnungen der damaligen Zeit gezeigt werden, weshalb Ngũgĩ die Aufführung im National Theatre in Nairobi anstrebte. *Maitũ Njugĩra* sollte ein Bild Kenias in den 1920er und 1930er Jahren zeigen. Die Einbindung von visuellen Effekten und „Sound Effects“ war ein wichtiger Teil des Stücks, weshalb die technische Ausstattung des National Theatre für Ngũgĩ unverzichtbar war. Das Stück sollte vom 19. Februar bis 20. März 1982 im National Theatre und anschließend in Zimbabwe zum Unabhängigkeitstag aufgeführt werden.

Die Proben waren wieder frei zugänglich, jedoch wurden diese in Kamĩrĩthũ vom Chief des Areals nach einiger Zeit verboten, weshalb sie an die Universität nach Nairobi verlegt wurden. Auch dort waren die Proben frei zugänglich und zogen viele Menschen der Umgebung, wie ArbeiterInnen, Studenten oder Büroangestellte, an. Die Abschlussproben sollten ab dem 15. Februar im National Theatre stattfinden, doch erhielt Ngũgĩs Theatergruppe keine Genehmigung, um die Proben abzuhalten. Ebenso blieben die Anfragen für die Genehmigung der Aufführung im Nationaltheater, als auch für die Ausreise nach Zimbabwe, ohne offizielle Stellungnahme unbeantwortet. Am Tag der Erstaufführung war das National Theater von Polizisten umringt um die Aufführung zu verhindern. Zunächst wurden einige Lieder auf den Stufen des leeren Theaters und auch im Freien vorgetragen, bis die Aufführung spontan in die benachbarte Universität verlegt wurde, wo sich tausende BesucherInnen in den Hörsaal drängten (vgl. Ndĩgĩrigĩ, 2007: 177, 178).

„Sie erlebten eine Aufführung, die jeder seit Jahren im Nationaltheater auf die Bühne gebrachten Show, in allen Aspekten, überlegen war. Am Schluß spielten, sangen und tanzten die Laienschauspieler (die älteste eine 70jährige Bäuerin) gemeinsam mit dem Publikum, es gab keinen Unterschied mehr zwischen Bühne und Zuschauerraum, alle Anwesenden waren Akteure. Das Stück wurde genauso begriffen - und mitgespielt -, wie es gemeint war: als Demonstration gegen die Unterdrückung der Kultur sowie der Interessen der arbeitenden Mehrheit auf dem Lande und in der Stadt durch eine kleine radikale Minderheit von Profiteuren der Unabhängigkeit. Für diese Unabhängigkeit haben jene gekämpft, die heute in Kenia genauso schlecht leben wie unter den Engländern.“<sup>52</sup>

#### 3.1.1.2.2. Potential des Kamĩĩĩĩũ-Theaterprojekts zu Sozialem Wandel

„Theater ist Aktion. Vielleicht ist Theater nicht selbst revolutionär, aber Theater probt die Revolution.“ (Boal, 1989: 66) Wenn das Kamĩrĩĩthũ Theaterprojekt als Probe zur Revolution gesehen wird, sind die staatlichen Interventionen hinsichtlich der beiden Theaterstücke nicht weiter verwunderlich. Ngũgĩ wurde nach der Produktion des ersten Kamĩrĩĩthũ Theaterstücks

<sup>52</sup> DIE ZEIT (1982): Theaterskandal in Afrika. Mutter, sing für mich. In: Die Zeit. 19.03.1982. Nr. 12. URL: <http://www.zeit.de/1982/12/mutter-sing-fuer-mich>. Zugriff: 22.02.2012.

verhaftet und ohne Gerichtsverhandlung erst nach einem Jahr wieder freigelassen. Die Aufführung seines zweiten Theaterstücks im National Theatre wurde ebenso verweigert wie die Ausreise nach Zimbabwe. Darüber hinaus wurde das Gemeinschaftszentrum in Kamĩĩĩĩĩĩĩĩĩĩ zerstört und jede weitere Aufführung der beiden Stücke verboten (vgl. Björkman, 1989: 2ff).

Welche neuen Möglichkeiten ergaben sich für Ngũgĩ mit seinem Theaterprojekt im Gegensatz zu seinen Romanen und Essays? Im Grunde beinhalten doch die beiden Theaterstücke größtenteils keine neuen Standpunkte, welche von Ngũgĩ nicht schon in Romanen wie „Petals of Blood“ angesprochen worden waren (vgl. Gikandi, 2000: 186).

Anhand meiner vier Analysekategorien<sup>53</sup> für Populäres Theater analysiere ich im Folgenden das Kamĩĩĩĩĩĩĩĩĩĩ Theaterprojekt in Hinblick auf sein Potential zu sozialem Wandel.

#### *Kritik an unterdrückerischen und ausbeuterischen Systemen*

Wie schon in seinen Romanen und theoretischen Essays warf Ngũgĩ mit den beiden Kamĩĩĩĩĩĩĩĩĩĩ Theaterstücken Fragen zu den politischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen Kenias auf, die zu Diskussion und Austausch anregten. Der Unterschied zu seinen schriftlichen Werken jedoch war, dass durch das Kamĩĩĩĩĩĩĩĩĩĩ Theaterprojekt ein Raum geschaffen wurde, in dem diese Fragen im gegenseitigen Austausch auch diskutiert werden konnten. Es wurde eine Art Forum zur kritischen Auseinandersetzung mit den historischen und politischen Rahmenbedingungen in Kenia geschaffen, in welchem die Legitimation vorherrschender Rahmenbedingungen in Frage gestellt wurde (vgl. Gikandi, 2000: 163ff).

Ngũgĩ sieht Literatur als Teil des alltäglichen Lebens, das den politischen, wirtschaftlichen, kulturellen und ideologischen Kampf in der Gesellschaft widerspiegelt. Schriftsteller hätten die Verpflichtung, eine ideologische Haltung einzunehmen und laut dieser zu handeln. Literatur müsse Durchsetzungsvermögen haben und sich mit den Problemen in der Gesellschaft auseinandersetzen, um die Beziehung zwischen Menschen gerechter gestalten zu können. Insbesondere die ungleichen und ungerechten Beziehungen zwischen Afrika und dem

---

<sup>53</sup> siehe Seite 19 dieser Arbeit

Westen müssten aufgebrochen werden. Die Gesellschaft solle verändert werden. Die essentielle Aufgabe des afrikanischen Schriftstellers müsse es sein, Afrika vom imperialistischen und kapitalistischen Europa zu befreien. Nur eine Revolution könne den Menschen das Selbstvertrauen geben, Afrika neu aufzubauen und die Gesellschaft radikal zu transformieren. Es reiche nicht, die Gesellschaft zu interpretieren, sondern sie müsse verändert werden.<sup>54</sup> Dies hänge von der Fähigkeit des Schriftstellers ab, identifizieren zu können, welche Klassen eine gerechte Transformation der Gesellschaft verhindern (vgl. Okolo, 2007: 101, 102).

*„... one needs to understand Ngũgĩ in order to comprehend what has happened in East Africa in the last twenty years, for he has been one of the best articulators of the dominant intellectual concerns of his generation. Reading Ngũgĩ is thus like reading a detailed history of contemporary East Africa.“* (Lindfors, 1981<sup>55</sup> in: Riemenschneider 1982: 554)

Ngũgĩs Aufsätze, Reden, Prosawerke und Theaterstücke spiegeln die geschichtliche Entwicklung Kenias wider (vgl. Riemenschneider, 2006: 553), und in seinen Werken werden die Probleme des post-kolonialen Afrika thematisiert. Dabei sieht sich Ngũgĩ selbst nicht nur als Schriftsteller, sondern er kämpft gegen den westlichen Imperialismus an, vor allem gegen den ökonomischen Imperialismus, der seiner Meinung nach den Kolonialismus ersetzt hat (vgl. Pelton, 2006: 53).

Im Jahr 1972 fand ein Wandel in Ngũgĩs Schaffen statt und er wurde in seinen Analysen und Forderungen radikaler. Aus einer liberal-kritischen Haltung gegenüber gesellschaftlichen, kulturellen und politischen Fragen entwickelte Ngũgĩ eine radikal-kritische Haltung. Im Essayband *Homecoming*, der 1972 erschienen ist, beschäftigte sich Ngũgĩ noch hauptsächlich

---

<sup>54</sup> Vgl. dazu Zitat von Augusto Boal: „*Schluss mit einem Theater, das die Realität nur interpretiert; es ist an der Zeit sie zu verändern.*“ (Boal 1989: 68)

<sup>55</sup> Zitat von Lindfors ist in folgendem Essay zu finden: **Lindfors**, Bernth (1981): Ngũgĩ wa Thiong'o's early journalism. In: *World Literature Written in English*. Volume 20. Issue 1. London (u.a.): Routledge. Taylor & Francis Group. pp 23-41.

mit der Suche nach den eigenen Wurzeln und mit der Aufgabe des Intellektuellen und Schriftstellers. Mit den Essays in *Writers in Politics*, erschienen 1981, schlug Ngũgĩ einen radikaleren Ton an, und er nahm eine exaktere Analyse der Zusammenhänge zwischen Literatur und Gesellschaft, Autor und Politik vor. Ngũgĩ hatte zwar bereits zuvor auf die Wechselwirkung von Kunst und Literatur hingewiesen, doch in seinen Essays in *Writers in Politics* äußerte sich Ngũgĩ zielgerichteter. Der Schriftsteller müsse sich entscheiden, ob er sich auf die Seite des unterdrückten Volkes oder auf die Seite der Unterdrücker stelle, fordert Ngũgĩ. Solch eine Entscheidung habe zur Folge, dass sich der Schriftsteller Formen der Kommunikation aneignen müsse, die in der gewählten Seite näher bringen (vgl. Riemenschneider, 1982: 556).

Von 1970 bis 1971 lehrte Ngũgĩ als Gastprofessor an der *Northwestern University*, in Evanston in den USA. Ab seiner Rückkehr nach Kenia, begann Ngũgĩ in den 1970er Jahren, inspiriert durch marxistische und radikale anti-kolonialistischen Schriften und Auseinandersetzung mit den politischen Entwicklungen in Kenia, sich eindeutig auf die Seite der unterdrückten Bevölkerungsgruppen Kenias zu stellen, wie er später im Jahre 1981 in seiner Aufsatzsammlung *Writers in Politics* theoretisch festhielt (vgl. Riemenschneider, 1982: 556).

*„What is important is not only the writer’s honesty and faithfulness in capturing and reflecting the struggle around him, but also his attitude to those big social and political issues. [...] The extent to which the writer can and will help in not only explaining the world but in changing it will depend on his appreciation of the classes and values that are struggling for a new order, a new society, a more human future, and which classes and values are hindering the birth of the new and the hopeful. And of course it depends on which side he is in these class struggles for his times. (Ngũgĩ, 1981b: 70, 71)*

*We must join the proletarian and the poor peasant struggles against the parasitism of the comprador bourgeois, the landlords and the chiefs, the big business African classes that at the same time act in unison and concert with foreign business interests. ” (Ngũgĩ, 1981b: 74)<sup>56</sup>*

---

<sup>56</sup> Vgl. dazu auch: Breidlid, 2002: 63

In der Praxis äußerte sich dies, indem sich Ngũgĩ aktiv am Aufbau des Kulturzentrums in Kamĩĩĩthũ beteiligte und mit dessen BewohnerInnen die populären Theaterstücke *Ngaahika Ndeenda*<sup>57</sup> und *Maitũ Njugĩra* entwickelte. In seinen Romanen, Theaterstücken und Essays hatte er sich zwar bereits auf die Seite der Unterdrückten gestellt, doch mit dem populären Theaterprojekt Kamĩĩĩthũ setzte er sich auch in der Praxis mit ihren Problemen auseinander, indem er mit ihnen gemeinsam an einem Bewusstwerdungsprozess arbeitete. Darüber hinaus entschied sich Ngũgĩ dafür, mit Kikuyu als Theatersprache zu arbeiten (vgl. Riemenschneider, 1982: 556).

Konkrete Ausbeutungssituationen wurden von den BewohnerInnen Kamĩĩĩthũs diskutiert und analysiert. Dabei setzten sie Unterdrückung und Ausbeutung in einen globalen Kontext und arbeiteten dies in beide Theaterstücke ein (vgl. Brown, 1999: 64).

*„You sweat and sweat and sweat.*

*Siren.*

*It's six o'clock, time to go home.*

*Day in, day out,*

*Week after week!*

*A fortnight is over.*

*During that period*

*You have made shoes worth millions.*

*You are given a mere two hundred shillings,*

*The rest is sent to Europe*<sup>58</sup> (Ngũgĩ wa Thiong'o / Ngũgĩ wa Mĩĩĩ, 1993: 34)

Eine radikale Position einzunehmen, bedeutet laut *Andreas Novy*, dass nach den Wurzeln der Probleme gesucht werden müsse, um eine Gesellschaft nachhaltig verändern zu können.<sup>59</sup> In diesem Auszug aus dem Stück *I will marry when I want* ist zu erkennen, dass die ungerechten

---

<sup>57</sup> Erschienen 1980 in Kikuyu und 1982 in Englisch unter dem Titel *I will marry, when I want* (vgl. Riemenschneider, 1982: 556).

<sup>58</sup> Auszug aus der übersetzten Version *I will marry when I want*.

<sup>59</sup> vgl. dazu Novy, 2005: 18.



Beziehungen zwischen Afrika und Europa als Ursache für die ausbeuterischen Arbeitsbedingungen in Kamĩrĩthũ identifiziert werden. Während die ArbeiterInnen für einen minimalen Lohn hart arbeiten müssen, fließen die Gewinne ins Ausland zu den Eigentümern des Konzerns (vgl. Brown, 1999: 64, 65). Auch auf die Rolle der Frau geht das Kamĩrĩthũ-Theaterensemble in *Ngaahika Ndeenda* ein. Eine kleinbäuerliche Mutter hat großen Kummer, weil ihre Tochter als Bardame arbeiten muss. Für die Mutter bedeutet dieser Beruf schlechte Bezahlung, Unsicherheit und Demütigung. In einer Bar zu arbeiten, setzen viele mit Prostitution gleich. Frauen haben mit doppelter Unterdrückung zu kämpfen. Einerseits werden sie in ihrer Arbeit ausgebeutet und andererseits haben sie mit den Vorurteilen aus ihrem Bekannten- und Familienkreis zu kämpfen. Die Passage des Stücks soll dazu auffordern, nach Ursachen und Lösungen für diese Situationen zu suchen. Der Zusammenhalt unter den ArbeiterInnen ist gefragt, um sexistische Vorurteile zu überwinden und gemeinsam gegen Imperialismus und Neokolonialismus zu kämpfen. Die bedeutende Rolle der Frau in Kenia wird im Stück hervorgehoben (vgl. Ngũgĩ, 2002: 602).

Durch die vereinigende Dynamik, die das Kamĩrĩthũ Theaterprojekt bei den Beteiligten auslöste, und durch die Schaffung von Diskussionsräumen, wurde das Selbstbewusstsein im Allgemeinen wie auch das politische Bewusstsein gesteigert. Staatliche Autoritäten schätzten dies als akute Bedrohung ein, worauf sie mit Unterdrückung und Zensur reagierten (vgl. Björkmann, 1989: 21ff). Laut *Ross Kidd* war das Stück *Ngaahika Ndeenda* das erfolgreichste populäre Theaterprojekt, um kritisches Bewusstsein in der Bevölkerung zu wecken und Menschen für kollektives Handeln zu mobilisieren (vgl. Ndĩgĩrigĩ, 2007: 135).

#### *Die Welt als veränderbar begreifen - vom Monolog zum Dialog*

*„[...] controlled by the people, the Kamĩrĩthũ theatrical practice embodied the dialectics of interpretation and change simultaneously. If theater as discourse has always been a social practice, at Kamĩrĩthũ it was fully realized as a social praxis, committed to a dialogic process of social change.“* (Gaurav Desai<sup>60</sup> in: Ndĩgĩrigĩ, 2007: 145)

---

<sup>60</sup> Vgl. dazu **Desai**, Gaurav (1990): Theater as Praxis: Discursive Strategies in African Popular Theater. In: African Studies Review. 33.1. pp 65-91.

Das populäre Theaterprojekt in Kamĩĩĩĩthũ unterscheidet sich vom herkömmlichen Theater, indem es soziale Realitäten nicht nur repräsentierte und unveränderbar darstellte, sondern es ArbeiterInnen und Bauern dazu motivierte, diese zu hinterfragen und aktiv zu verändern. Der Prozess des Kamĩĩĩĩthũ-Theaterprojektes kann als Vorbereitung zu Veränderungsprozessen gesehen werden. Eine wichtige Voraussetzung hierfür war, in einen Dialog mit den unterdrückten Bevölkerungsschichten zu treten und ihnen die Möglichkeit zu geben, an einem gleichberechtigten, kulturellen Prozess teilzunehmen. Durch die Hinwendung zu Kikuyu als Theatersprache war es Ngũgĩ im Rahmen des Kamĩĩĩĩthũ-Theaterprojektes möglich, den Monolog durch den Dialog zu ersetzen. Auch das Konzept des „Publikums“ wurde von Ngũgĩ überdacht. Durch den kollektiven Entstehungsprozess wurde die Trennlinie zwischen Bühne und Publikum aufgehoben und es konnten sich im Rahmen des Theatergeschehens neue soziale Beziehungen zwischen Intellektuellen und Kleinbauern/ArbeiterInnen entwickeln (vgl. Brown, 1999: 62, 63).

Bei der Eröffnung der Afrika-Buchwoche, im *Africa Centre* in London<sup>61</sup> sagte Ngũgĩ, dass durch die Veröffentlichung afrikanischer Literatur in europäischen Sprachen, die neokoloniale Tradition fortgesetzt werde (vgl. Sicherman, 1990: 14). Ngũgĩ begann sich damit auseinanderzusetzen, dass er sich als Intellektueller und Angehöriger der neuen Elite Afrikas, durch Verwendung der ehemaligen Kolonialsprache und mit den importierten schriftlichen Formen des Romans und Lesedramas, vom Großteil des kenianischen Publikums distanziert hatte.

Im Jahr 1977 wurde Ngũgĩ von BewohnerInnen Kamĩĩĩĩthūs gebeten, diese beim Aufbau eines Kulturzentrums zu unterstützen. Er begann mit der lokalen Theatergruppe an Alphabetisierungsprogrammen zu arbeiten. Da die lokale Bevölkerung zum Großteil nicht Englisch sprach und es Ngũgĩs Anliegen war, Traditionen des prä-kolonialen Afrika zu erforschen, entschied er sich, ein Theaterstück in Kikuyu zu produzieren. Dies war eine gewagte Entscheidung, da das Nationaltheater Kenias das Monopol auf das Theater in Kenia hatte und dort vorrangig westliche Stücke in englischer Sprache mit britischen

---

<sup>61</sup> Juni 1982

SchauspielerInnen gezeigt wurden. Mit der Errichtung eines Nationaltheaters in Nairobi, wurde auch der Spielort des kenianischen Theaters verlegt. Fand Theater im vorkolonialen Kenia vorrangig im Freien statt, verlegten BetreiberInnen des Nationaltheaters, das Theater in die Theatersäle. Ngũgĩ war daran interessiert, Theater wieder zurück in die Dörfer zu bringen und sich vom Theater als isoliertem Ereignis für die kulturelle Elite, abzuwenden. Theater sollte wieder Bestandteil des täglichen Lebens werden (vgl. Pelton, 2006: 53).

Mit dem ersten Stück des Kamĩĩĩthũ Theaterexperiments *Ngaahika Ndeenda* wandte sich Ngũgĩ von Englisch als Theatersprache ab und schrieb dieses in Kooperation mit den Bewohnern Kamĩĩĩthũs in Kikuyu. Die Hinwendung zu einer kenianischen Sprache, zur Sprache seiner Kindheit, und das Praktizieren des Populären Theaters, ermöglichte es Ngũgĩ, sich der kenianischen Bevölkerung anzunähern und sich mit ihren Problemen und Anliegen in gegenseitigem Austausch auseinanderzusetzen. Zuvor hatte sich Ngũgĩ mit den historischen, wirtschaftlichen und sozialen Entwicklungen Kenias vorrangig in theoretischer Form befasst, und seine Arbeiten waren einem englischsprachigen Publikum vorbehalten. Mit dem Kamĩĩĩthũ-Theaterprojekt versuchte Ngũgĩ seine Ansicht, dass KünstlerInnen die kulturelle und politische Verpflichtung hätten, zugunsten der Unterdrückten zu handeln, in die Praxis umzusetzen, indem er einen kollektiven künstlerischen Prozess in Gang setzte. Diese Initiativen führten dazu, dass Ngũgĩ verhaftet wurde und er für ein Jahr gefangen gehalten wurde (vgl. Loflin, 1995: 86). Während er eine einjährige Gefängnisstrafe verbüßte, begann Ngũgĩ seinen fünften Roman, der sein erster in Kikuyu war, zu schreiben. Bis 1978 hatte Ngũgĩ all seine schriftlichen Werke in Englisch verfasst. Seit dem Kamĩĩĩthũ-Theaterprojekt war es jedoch Ngũgĩs Wunsch, fortan das lokale Publikum zu erreichen und nicht mehr ausschließlich das internationale. Um das zu erreichen, wandte sich Ngũgĩ einer kenianischen Sprache zu. Dies stellte sich als große Herausforderung heraus. Zwar hatten Missionare Anstrengungen unternommen, afrikanische Sprachen zu verschriftlichen, um die Bibel verbreiten zu können, doch abgesehen davon, war keine formale schriftliche Literatur in Kikuyu vorhanden. *Native speaker* wurden bei Versuchen bestraft, säkulare Werke in Kikuyu zu schreiben. In den Schulen, die Ngũgĩ besucht hatte, wurden SchülerInnen bestraft, wenn sie miteinander Kikuyu sprachen (vgl. Pelton, 2006: 54). Durch das Bildungssystem der Kolonialregierungen wurden afrikanische zugunsten europäischer Sprachen marginalisiert.

Dies führte dazu, dass es zu einer ungleichen Aufteilung von Macht und Ressourcen zwischen englischsprachigen und nicht englischsprachigen Bevölkerungsgruppen kam. Jene Gruppen, die weiterhin ausschließlich ihre lokale Sprache sprechen, befinden sich seit der Kolonialzeit politisch, wirtschaftlich und sozial deutlich im Nachteil (vgl. Mazrui, 2006: 237). In diesem Kontext sagt *Dieter Riemenschneider* von der Universität Frankfurt, dass der Zusammenhang von Sprache und Literatur in Afrika (und auch in anderen Ländern, die von Europa kolonisiert worden waren) nur dann in seiner Komplexität erfasst werden könne, wenn er als fundamental politisch begriffen werde. Die Bedeutung der Sprache für Literatur und Kultur sei als Teil eines historischen, gesellschaftlichen und politischen Prozesses zu erkennen (vgl. Riemenschneider, 1982: 553, 554).

In den 1970er Jahren hatte Ngũgĩ begonnen, den Zusammenhang zwischen Sprache und Literatur als politisch zu begreifen (vgl. Riemenschneider, 1982: 553, 554) und er stellte sich der Herausforderung, einen Roman in Kikuyu zu verfassen und diesen für *native speaker* authentisch zu schreiben. Es war ein Lernprozess für Ngũgĩ, der zuvor nur mit Englisch als Literatursprache gearbeitet hatte. Sein Roman *Caitani mũtharaba-inĩ*<sup>62</sup> wurde in Kenia sehr populär, selbst bei jenen, die nicht lesen konnten. Öffentliche Lesungen wurden organisiert, wodurch sich Ngũgĩs Roman rasch bis in die ländlichen Kikuyu-Regionen verbreitete (vgl. Pelton, 2006: 54). Ngũgĩ durchbrach damit die herkömmliche „westliche“ Rezeption schriftlicher Romane. Er selbst schrieb in seinem Essayband *Decolonising the Mind*<sup>63</sup>, dass durch die Verbreitung seines Romans in Familien, Bussen, Bars und öffentlichen Plätzen, die orale Tradition des *storytelling* wieder neu auflebte. Durch öffentliche Lesungen konnte, wie beim traditionellen *storytelling* auch, Raum für Interpretation, Kommentare und Diskussion geöffnet werden. Dadurch sei die letzte Barriere, die Ngũgĩ von seinem ländlichen kenianischen Publikum trennte, durchbrochen worden (vgl. Ngũgĩ, 1986: 82, 83)<sup>64</sup>.

---

<sup>62</sup> Englischer Titel: *Devil on the Cross*. Erschienen 1982. London (u.a.): Heinemann.

<sup>63</sup> Vgl. dazu Kapitel 3: *The Language of African Fiction*. pp 63-86

<sup>64</sup> Vgl. dazu ebenfalls Wise, 1997: 134, 135.

Die Arbeit im Rahmen des Kamĩĩĩthũ Theaterprojekts hatte einen Wendepunkt in Ngũgĩs schriftstellerischer Karriere ausgelöst. „*Ngaahika Ndeenda showed me the road along which I should have been travelling all these past seventeen years of my writing career.*“ (Ngũgĩ in: Loflin, 1995: 86). Seither setzt sich Ngũgĩ dafür ein, afrikanische Literatur in afrikanischen Sprachen zu verfassen (vgl. Loflin, 1995: 86). Weiters begann er, überlieferte Traditionen in seine schriftlichen Werke einzubauen und sich dadurch von westlichen Schreibstilen zu entfernen. Seine Romane sollten fortan auf ein kenianisches und afrikanisches Publikum ausgerichtet sein (vgl. Riemenschneider, 1982: 553, 554 / Loflin, 1995: 92). Ngũgĩ trennte sich auch von seinem ursprünglichen Namen *James Ngũgĩ* und änderte diesen auf *Ngũgĩ wa Thiong’o* (vgl. Sicherman, 1990: 11).

Neben dem Sprachaspekt war auch die Einbeziehung bereits vorhandener oraler Traditionen in die beiden Stücke ausschlagend dafür, dass sich die BewohnerInnen Kamĩĩĩthũs, und später auch ein breiteres kenianisches Publikum, mit den Theaterstücken identifizieren konnten. Weiters trugen Lieder und Tänze dazu bei, dass sich sowohl Schauspieler als auch Zuschauer euphorisch in das Stück einbrachten. Die Barriere zwischen Publikum und Zuschauer wurde somit durchbrochen und die Kluft zwischen Kunst und Politik geschlossen (vgl. Gikandi, 2000: 164ff).

In den beiden Stücken gelang es Ngũgĩ, die ausländische Dominanz über das Theater Kenias zu durchbrechen, welche er bereits in seiner Aufsatzsammlung *Decolonising the Mind*<sup>65</sup> angeprangert hatte. Als besonders kritisch schätzte Ngũgĩ die Situation im National Theatre in Nairobi ein, wo in den späten 1970er Jahre ausschließlich europäische Stücke oder Broadway Musicals gezeigt wurden und die Eintrittspreise für den Großteil der Bevölkerung unbezahlbar waren (vgl. Ngũgĩ, 1986: 37, 38)<sup>66</sup>.

Durch die Verwendung kenianischer Sprachen und die Einbeziehung oraler Traditionen schaffte Ngũgĩ die Voraussetzungen, um den Monolog durch den Dialog zu ersetzen. Die BewohnerInnen Kamĩĩĩthũs konnten sich dadurch gleichberechtigt im Theaterprojekt von

---

<sup>65</sup> Vgl. dazu Kapitel 2: *The Language of African Theatre*. pp 34-62.

<sup>66</sup> Vgl dazu auch Lovesey, 2000: 81

Kamīrīthū einbringen. Den Monolog durch den Dialog zu ersetzen, schafft die notwendigen Voraussetzungen um zu begreifen, dass die Welt durchaus veränderbar ist und gemeinsam Alternativen ausgearbeitet werden können.

### Subjektwerdungsprozess - vom Objekt zum Subjekt

Durch den partizipativen Entstehungsprozess gelang es Ngũgĩ, die Sichtweise zu den politischen und historischen Rahmenbedingungen zugunsten der BewohnerInnen in Kamĩrĩthũ zu verschieben. Ngũgĩ betonte stets, dass er nicht als alleiniger Autor der beiden Stücke betrachtet werden könne, sondern dass die beiden Stücke als Ergebnis der Kooperation zwischen den BewohnerInnen Kamĩrĩthũs und ihm zu sehen seien. Die Beteiligung am Entstehungsprozess, wie auch an der Performance selbst, befreite die Menschen Kamĩrĩthũs aus ihrer bisherigen passiven Rolle und machte sie zu handelnden Subjekten (vgl. Björkmann, 1989: 14).

Mit der Hinwendung zu kenianischen Sprachen und oralen Traditionen Kenias und Afrikas, schaffte es Ngũgĩ einen Subjektwerdungsprozess bei den BewohnerInnen Kamĩrĩĩthũs in Gang zu setzen. Gleichberechtigt konnten sie in einem kollektiven Entstehungsprozess arbeiten, indem die historischen und politischen Ereignisse Kenias und Afrikas im Rahmen des Populären Theaters aufgearbeitet wurden (vgl. Riemenschneider, 1982: 556, 557).

*„For me it was a decade of tremendous change: towards the end, I had ceased being a teacher and had become a student at the feet of the Kenyan peasant and worker. The result was my departure from Afro-Saxon literature in order to reconnect myself to the patriotic traditions of a national literature and culture rooted among the people.“*  
(Ngũgĩ, 1981b: XV)

Ngũgĩ geht davon aus, dass die Bevölkerung am Aufbau einer National-Kultur arbeiten müsse, um sich in ihr verwirklichen zu können und Veränderungsprozesse als aktive Subjekte in Gang zu setzen. Im Essay *Towards a National Culture*<sup>67</sup> geht er dabei von einem dynamischen Kulturbegriff aus. „*A meaningful culture is the one born out of the present hopes*

<sup>67</sup> Essay erschienen in: *Homecoming: Essays on African and Caribbean Literature, Culture, and Politics*. London: Heinemann, 1972. pp 3-21.

*and especially the hopes of an impoverished peasantry, and that of the growing body of urban workers.*“ (Ngũgĩ, 1986: 12) Mit Bauern und Arbeitern benennt Ngũgĩ jene Subjekte, die für die Entwicklung einer „bedeutungsvollen Kultur“ notwendig seien und setzt in diese Subjekte das Vertrauen, diese aufbauen zu können. Grundvoraussetzung dafür sei die Selbstbefreiung der Menschen durch die Beseitigung aller ausbeuterischen Kräfte. Voraussetzungen für die Schaffung einer „bedeutungsvollen Kultur“ seien unter anderem die Ausrichtung des Bildungswesens auf die Bedürfnisse der lokalen Bevölkerung, die Förderung afrikanischer Sprachen und Kunstformen und die Aufwertung der Rolle des Künstlers (vgl. Riemenschneider, 1982: 556, 557).

Während des Kamĩrĩĩthũ-Theaterprojekts fand ein gegenseitiger Lernprozess zwischen Ngũgĩ und den TeilnehmerInnen statt. Während Ngũgĩ seine Kenntnisse und Erfahrungen als Dramaturg, Schriftsteller und Intellektueller zur Verfügung stellte, bekam Ngũgĩ im Rahmen des Theaterprojekts die Möglichkeit, lokale Traditionen und die lokale Sprache direkt von den TeilnehmerInnen wieder zu entdecken. Durch den gleichberechtigten Lernprozess wurden die Unterdrückten aus ihrer passiven Rolle befreit, und sie entwickelten sich zu handelnden Subjekten, indem sie in einem kollektiven Prozess an der Entstehung der Theaterstücke teilnahmen (vgl. Lovesey; 2002: 611). *„The six months between June and November 1977 were the most exciting in my life and the true beginning of my education. I learnt my language anew. I rediscovered the creative nature and power of collective work.“* (Ngũgĩ, 2002: 603 / Ngũgĩ, 1981a: 76)

Die Erfahrungen dieses kollektiven Entwicklungsprozesses bedeuteten einen wichtigen Wendepunkt in Ngũgĩs Karriere. In seinem Gefängnistagebuch *Detained* beschreibt er die Zusammenarbeit mit den Bewohnern Kamĩrĩĩthũs als Neubeginn für seine Arbeit als Künstler und Schriftsteller<sup>68</sup> (vgl. Ngũgĩ, 1981a: 76, 77). Die Kluft zwischen Intellektuellen und Arbeitern konnte somit durch das Medium Theater leichter geschlossen werden, als dies mit Romanen oder Essays, die nur einer eingeschränkten Personengruppe zur Verfügung stehen, möglich gewesen wäre (vgl. Gikandi, 2000: 163).

---

<sup>68</sup> Vgl dazu ebenfalls Lovesey, 2000: 80.

### *Umsetzung in die Praxis*

Auch wenn das populäre Theaterprojekt von Kenias Regierung zerstört wurde, ist Ngũgĩ im Exil weiterhin sehr aktiv geblieben und schreibt Essays, Romane und hält Vorträge. Neben literarischen Werken sind theoretische Essays für Ngũgĩ sehr wichtig geworden. Den Unterschied sieht Ngũgĩ darin, dass der Schriftsteller in einem Essay viel direkter sein könne.

*„In the essay the writer can be more direct, didactic, polemical, or he can merely state his beliefs and faith; his conscious self is here more at work.“* (Ngũgĩ in: Breidlid, 2002: 39)

Das Kamĩĩĩthũ-Theaterprojekt und sein Gefängnisaufenthalt, bedeuteten einen Wendepunkt in Ngũgĩs Leben. Literatur sollte sich durch Verwendung einer afrikanischen Sprache an die afrikanische Bevölkerung richten, und der Schriftsteller sollte sich direkter und weniger subtil ausdrücken. War sein Roman, *A Grain of Wheat*, der 1967 veröffentlicht wurde, von Zweideutigkeit gekennzeichnet, drückte sich Ngũgĩ in seinem zwanzig Jahre später erschienenen Roman, *Matigari*, den er in Kikuyu verfasste, viel direkter aus. Während sich Ngũgĩ in seiner Prosaliteratur dem Kikuyu zuwandte, schrieb er seine theoretischen Essays weiterhin in Englisch. Die Wahl der „geeigneten“ Sprache für zeitgenössische Afrikanische Literatur, bleibt für afrikanische AutorInnen weiterhin eine schwer zu beantwortende Frage. Ngũgĩ widmet sich, trotz der Unterdrückungsversuche der kenianischen Regierung, seiner Überzeugung, mit Literatur auf die ungerechten und ausbeuterischen Strukturen in Kenia und Afrika aufmerksam machen zu können. Darüber hinaus setzt sich Ngũgĩ dafür ein, Unterdrückung und Ausbeutung durch kulturelle Autonomie und Selbstbestimmung zu bekämpfen. Die Verwendung afrikanischer Sprachen spielt für ihn dabei eine Schlüsselrolle (vgl. Pelton, 2006: 61).

Da Ngũgĩ daran gehindert wurde, das volle Potential seines Theaterprojektes auszuschöpfen, kann lediglich darüber spekuliert werden, ob es ihm gelungen wäre eine breite Masse zu mobilisieren, um die gesammelten Erfahrungen während des Kamĩĩĩthũ-Theaterprojektes in die Realität umzusetzen. Es ist jedoch ersichtlich, dass sich die staatliche Autorität diesem Risiko nicht aussetzen wollte und sich dazu entschloss, das Theaterprojekt zu stoppen. Zu groß waren die Befürchtungen, dass die bewusstseinsbildenden Maßnahmen eine



Mobilisierungswelle in Gang setzen könnten, wodurch die Regierung Kenias in Bedrängnis gekommen wäre. Ngũgĩ glaubt jedoch weiterhin daran, mit Literatur und Theater Veränderungsprozesse zugunsten unterdrückter und benachteiligter Bevölkerungsgruppe erziehen zu können:

„*The regime can destroy people's centres and even abolish theatre: but can they destroy or abolish the people? That's why I say: KAMIRĨTHŨ WILL COME BACK!*“ (Ngũgĩ, 2002: 611)

### **3.1.2. Chile**

Die Theatergruppe LaObra Socioteatral setzt gegenwärtig in Chile Methoden des Populären Theaters ein, um zu einem sozialen Wandel der Gesellschaft beizutragen. Dabei sind Parallelen zum Theaterprojekts Ngũgĩs zu erkennen, wie aus meiner Analyse hervorgeht. Während meines halbjährigen Forschungsaufenthaltes in Chile begleitete ich die Theatergruppe bei ihren Aktivitäten, wodurch es mir möglich war, Einblicke in die praktische Arbeit mit Populärem Theater zu erhalten. Im Folgenden beleuchte ich die Arbeitsweise von LaObra Socioteatral und untersuche ihr Potential um mit dem Theater eine Transformation der Gesellschaft in Gang zu setzen. Neben den Ergebnissen meiner teilnehmenden Beobachtung, habe ich auch Erkenntnisse aus einem Interview mit *Gisel Sparza Sepúlveda* zu meiner Analyse hinzugezogen.

#### *3.1.2.1. LaObra Socioteatral in Chile und ihre Kritik an globalen Machtverhältnissen und an der neoliberalen Politik Chiles*

*LaObra Socioteatral - Franco Chilena* (in der Folge: LaObra) wurde 1997 in Concepción, Chile unter der Leitung von *Gisel Sparza Sepúlveda* gegründet. Seit dem Jahr 2002 gibt es auch in Frankreich, in der Region Bretagne, eine LaObra Gruppe. Die Arbeit zwischen Chile und Frankreich findet seitdem vernetzt und im gegenseitigen Austausch statt. Im Jahr 2007 wurde das Kulturprojekt *Centro de Transform-Acción IXCÁN CREATIVO* in Guatemala ins Leben gerufen (vgl. LaObra Socioteatral, 2011).

Ziel von LaObra ist es, Raum für Ausdruck und Vielfalt zu schaffen und mithilfe von Kunst

und Kultur kritisches Bewusstsein in der Bevölkerung zu wecken, um dadurch die Möglichkeit zur Aktion zu schaffen. LaObra arbeitet an einem aktiven kulturellen Austausch zwischen „Nord“ und „Süd“. Die Gründung eines zweiten Standortes in Frankreich verdeutlicht dies. LaObra möchte durch ihre Theateraktivitäten mit Vorurteilen und klischeehaften Zuschreibungen brechen. LaObra klagt das kapitalistische System an, das auf Ausbeutung von Menschen basiert. Um die Ziele von LaObra zu verstehen, hilft bereits der Blick auf den Namen selbst. La Obra bedeutet: Das Theaterstück. Der Beiname *Socioteatral* impliziert eine Verbindung zwischen dem Sozialen und dem Theatralischen. In einem Gespräch mit Gisel Sparza während eines TdU Workshops im November 2009, hat sie mir diesbezüglich erläutert, dass sie mit dem Beinamen verdeutlichen möchte, dass die Aktivitäten von LaObra in direkter Verbindung mit dem sozialen Leben des Menschen stehen. Gleichzeitig unterstreicht der Beiname den Glauben daran, mit dem Theater einen sozialen Wandel erzielen zu können (vgl. Teilnehmende Beobachtung, 13.+14.11.2009).

#### *Entstehung und Inhalte der Theaterstücke*

Die Aktivitäten von LaObra reichen von Aufführungen bereits vorhandener, selbst geschriebener Stücke bis hin zur Organisation von eigenen Kulturprojekten. Das Projekt *Ixcán Creativo* in Guatemala wurde im Jahr 2007 gestartet und ist bis heute aktiv. Darüber hinaus unterstützt LaObra immer wieder Laientheatergruppen, bei der Erarbeitung kurzer Stücke. Seit ihrem Bestehen, hält LaObra auch Theaterworkshops, dabei greifen sie oft auf die Methoden des Theaters der Unterdrückten zurück. Diese Theaterworkshops finden zum Einen in Kooperation mit sozialen oder politischen Organisationen statt zum Anderen hält *LaObra* diese Workshops im Rahmen eigener Projekte. LaObra setzt Theater als Werkzeug ein, um Bewusstsein bei sich selbst und in der Bevölkerung zu schaffen. Theater soll einen Ermächtigungsprozess in Gang setzen, um so aktiv an einem sozialen Wandel zu arbeiten. Dabei arbeitet LaObra nicht ausschließlich mit Theater, sondern inkludiert auch andere Kunstformen wie Malerei oder Keramikunst.

Die Aktivitäten, an denen ich Vorort teilgenommen habe, erläutere ich anhand meiner Analysekategorien für Populäres Theater, um herauszustreichen wie diese zu einem sozialen Wandel beitragen können.

### 3.1.2.2.1. Aktivitäten von LaObra Socioteatral während meines Forschungsaufenthaltes und ihr Potential zu sozialem Wandel

#### *Kritik an unterdrückerischen und ausbeuterischen Systemen*

#### **Straßenfest Coronel, 08. November 2009**

In Zusammenarbeit mit dem nationalen Verband für Arbeiter im Gesundheitswesen FENATS<sup>69</sup>, arbeitete Gisel Sparza zwischen Mai und Dezember des Jahres 2009, in wöchentlichen Workshops mit einer Laientheatergruppe zusammen, welche sich aus Mitarbeitern des Regionalen Krankenhauses Concepción zusammensetzte. Die wöchentlichen Treffen fanden in den Räumlichkeiten des Krankenhauses statt. Dort wurden kurze sozialkritische Theaterstücke einstudiert. Für ein Straßenfest in Coronel, das in der Nähe von Concepción liegt, entschied sich die Theatergruppe, eine Szene aus dem Stück *Cuestion de Ubicación*<sup>70</sup> des chilenischen Dramaturgen Juan Radrigán Rojas aufzuführen. Die letzten Vorbereitungen und Proben fanden in Gisel Sparzas Haus bei einem gemeinsamen Mittagessen statt, wo auch die Requisiten gebastelt wurden. Das Straßenfest fand auf einem Schulhof statt, bei dem größtenteils Kinder anwesend waren.

*Cuestion de Ubicación* ist ein ironisches Stück, das die Konsumgesellschaft Chiles kritisch reflektiert. Das Stück spielt im Jahr 1978 und handelt von einer Familie, die nur ein geringes monatliches Einkommen hat. Um den Schein einer gutsituierten Familie nach außen hin zu wahren und um ihre Nachbarn zu beeindrucken, verschulden sich die Eltern, um sich als erste Familie in ihrem Wohnviertel einen Farbfernseher zu kaufen. In der Szene, die Gisels Theatergruppe aufführte, geht es um einen Familienstreit, bei dem der richtige Platz für den Fernseher gefunden werden soll. Sarkastisch und mit viel Ironie, wird in dieser Szene sichtbar, welche wichtige Rolle der Fernseher in vielen Familien eingenommen hat. Der Fernseher dient der Familie im Theaterstück als Prestigeobjekt und hat sich innerhalb kürzester Zeit als wichtigstes Objekt des Haushalts etabliert, dem von nun an die volle Aufmerksamkeit geschenkt werden soll. Hierfür stellt es sich für die Familie als äußerst

---

<sup>69</sup> Für nähere Informationen zu FENATS vgl. Homepage. URL: <http://www.fenats.cl/>. Zugriff: 15.01.2012

<sup>70</sup> Cuestion de Ubicación: In Radrigán, Juan (1998): Hechos consumados. Teatro 11 Obras. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

kompliziert heraus, den geeigneten Platz für den Fernseher zu finden, wobei sich alle zumindest darüber einig sind, dass es der beste Platz im Haus sein soll.

Mit dieser Szene übt LaObra Kritik an der kapitalistischen Gesellschaft Chiles. Da sich die neue Mittelschicht zunehmend über die Kaufkraft definiert, nehmen Konsumgüter einen immer wichtigeren Stellwert in der Gesellschaft Chiles ein. Dafür werden auch Schulden in Kauf genommen (vgl. Lagos-Kassai, 2004: 733). Des Weiteren symbolisiert der Fernseher für LaObra die Passivität der Menschen, die sie daran hindert Aktionen zugunsten eines sozialen Wandels zu setzen. Während eines TdU Workshops, an dem ich gemeinsam mit LaObra teilgenommen habe, wurde ebenfalls der Fernseher als Unterdrückungsfaktor identifiziert.

Nach dem Straßenfest, teilte Gisel Sparza ihren Ärger mit mir, dass die anderen kulturellen Beiträge zum Fest lediglich der Unterhaltung dienten. Ihrer Meinung nach sollten Straßenveranstaltungen dazu genutzt werden, Raum für Kritik und Reflexion zu schaffen um dadurch die Bewusstseinsbildung in den Menschen zu stärken (vgl. Teilnehmende Beobachtung, 08.11.2009).

### **TdU Workshop – 13. und 14. November 2009**

Zusammen mit *Casa Recre@*<sup>71</sup> veranstaltete *Nadia Cicurel* am 13. und 14. November 2009 einen TdU-Workshop in Concepción. Nadia Cicurel ist eine freischaffende französische Künstlerin, die zu dieser Zeit durch Südamerika reiste, um in verschiedenen Ländern mit dem TdU zu arbeiten. Während ihres Aufenthaltes in Concepción wohnte sie in der Casa Recre@ und unterstützte ihre Mitglieder in der Organisation von kulturellen Veranstaltung. Am 13. und 14. November lud Nadia zu einem kostenlosen Workshop nahe der *Casa Recre@* ein. Auch Gisel Sparza nahm im Namen von LaObra an diesem Workshop teil, auch wenn LaObra selbst schon seit Längerem nicht mit dem TdU gearbeitet hatte.

---

<sup>71</sup> Casa Recre@ war ein Zusammenschluss von KünstlerInnen, die ein leerstehendes Haus (illegal) besetzten, um darin kulturelle Veranstaltungen für das dortige Viertel zu organisieren. Diese Veranstaltungen sollten der Transformation der Gesellschaft dienen und das politische Bewusstsein stärken. Dabei distanzieren sich die KünstlerInnen der Casa Recre@ jedoch von allen politischen Parteien und definieren politische Partizipation nicht über das Wahlrecht, welches keiner von ihnen laut eigenen Angaben in Anspruch nimmt, sondern über persönliche Aktivitäten im Alltag, die dazu dienen die Gesellschaft sozial gerechter zu gestalten. Im Jahr 2010 wurde die Casa Recre@ von Polizisten geräumt (vgl. Teilnehmende Beobachtung, 13.+14.11.2009)

*„Wir haben lange mit dem TdU in Chile gearbeitet. Jetzt haben wir mit der Arbeit des TdU aufgehört, wir machen kein TdU mehr. Aber für lange Zeit haben wir es gemacht. [...] Das letzte Mal, dass wir es als Werkzeug verwendet haben, war als wir die Reise von Chile nach Zentralamerika, Guatemala machten. Wir machten die Reise über den Landweg und an jedem Punkt wo wir stoppten, gab es soziale, politische oder künstlerische Organisationen, die uns erwarteten und im Tausch gegen Verpflegung und Unterkunft gaben wir einen TdU-Workshop.“<sup>72</sup> (Sparza Sepúlveda, 2009: Interview 08.11.2009)*

Am ersten Tag des Workshops nahmen 20 Personen teil, darunter größtenteils AktivistInnen der Casa Recre@. Der erste Tag begann klassisch für das TdU, mit Aufwärm- und Kennenlernspielen. Während der Mittagspause fand ein gemeinsames Essen statt, bei dessen Zubereitung alle TeilnehmerInnen mithalfen. Anschließend erarbeiteten wir in Gruppen Forum-Theater Szenen zu unseren persönlichen Unterdrückungssituationen. Jede Gruppe entschied sich dabei für eine Geschichte, die szenisch dargestellt werden sollte. Anschließend kam es zur Aufführung von insgesamt drei Szenen und dabei zur Partizipation des Publikums, wie im Forum-Theater<sup>73</sup> vorgesehen. Meinungen, Ideen und Ansichten wurden unter den Anwesenden ausgetauscht und gleichzeitig unterschiedliche Alternativen und Lösungsvorschläge ausprobiert.

Am zweiten Tag arbeiteten wir, mittlerweile waren wir nur noch zehn TeilnehmerInnen, neben den Spielen und Übungen des TdU, mit dem Statuen-Theater.<sup>74</sup>

Als Gruppe einigten wir uns, eine Unterdrückungskette als Realbild zu zeigen. Am Anfang der Kette stand ein Polizist, der auf alle Mitglieder der Kette im gleichen Ausmaß Druck

---

<sup>72</sup> Originaltext: „Nuestros por mucho tiempo estuvimos trabajando en Chile en Teatro del Oprimido (TO). Ahora lo hemos abandonado bastante de hecho. Ya no estamos haciendo TO, pero por harto tiempo lo hicimos. [...] La ultima vez, que lo utilizamos como herramienta fue cuando hicimos el viaje desde Chile a America Central a Guatemala. Fue un viaje que hicimos por via terrestre y en cada uno de los puntos donde nos ibamos deteniendo, habia organizaciones sociales, politicas o artisticas que nos esperaban y que en cambio de comida y alojamiento nosotros dabamos un taller del TO.“

<sup>73</sup> vgl. dazu Punkt 2.2.3.1. Augusto Boal und das Theater der Unterdrückten (TdU), Seite 38 dieser Arbeit

<sup>74</sup> vgl. dazu Punkt 2.2.3.1. Augusto Boal und das Theater der Unterdrückten (TdU), Seite 38 dieser Arbeit

ausübte. In der Reflexion, sprachen wir in der Gruppe darüber, dass die Polizisten Chiles alle Mitglieder der Gesellschaft unterdrücken und daran hindern, sich frei zu entfalten. Nach dem Polizisten, war ein Firmenhaber zu sehen, der Druck auf einen leitenden Angestellten ausübte, um höhere Gewinne zu erzielen und dabei die Firmenausgaben möglichst niedrig zu halten. Er forderte mehr Produktivität und mehr Leistung. Der leitende Angestellte gab diesen Druck an einen Arbeiter weiter, der ohnehin schon eine sehr hohe Arbeitsbelastung hatte. Dieser wiederum ertränkte seinen Frust in Alkohol und ließ seine Frustration an seiner Frau und seinem Kind aus, die am Ende der Unterdrückungskette standen und den unterdrückerischen Faktoren in ihrem Leben den Rücken kehrten und in den Fernseher schauten. Im Idealbild umarmen sich alle, die ursprünglich in der Unterdrückungskette zu sehen waren. Lediglich der Polizist, der ursprünglich am Anfang dieser Kette zu sehen war, wurde aus dem Bild genommen. Dieser Punkt löste die größte Diskussion innerhalb der TeilnehmerInnen aus. Es herrschte Uneinigkeit darüber, ob ein Polizist Teil eines Idealbildes sein könne. Schließlich entschieden wir uns als Gruppe für ein Bild ohne Polizist.

Bevor wir mit dem Statuentheater begannen, hatte uns Nadia Cicurel darauf hingewiesen, dass wir konkrete Faktoren benennen sollten, durch die wir uns unterdrückt fühlten. Nur dadurch, könnten wir Lösungskonzepte erarbeiten. Kategorien wie Kapitalismus oder Neoliberalismus seien zu vage, um mit den Methoden des TdU zu arbeiten. Erst in der Reflexion und Diskussion sollten Zusammenhänge zwischen individuellen Unterdrückungssituationen und politischen und wirtschaftlichen Systemen analysiert werden. Dabei wurden folgende Faktoren von unserer Gruppe als unterdrückerisch und ausbeuterisch identifiziert:

- Unterdrückung durch den Staat
- Das mangelhaft ausgestattete und elitäre Bildungs- und Gesundheitswesen
- Konsumgesellschaft
- Individualisierung
- Polizei und Militär
- Ablenkung bzw. Manipulation durch das Fernsehen
- Diskriminierung von KünstlerInnen, die für eine Transformation der

## Gesellschaft arbeiten und Diskriminierung der Mapuche

Auch in den Graffitis in Chile, spiegeln sich diese Aussagen wider. Immer wieder sind Forderungen wie „*Por una educación para todos*“<sup>75</sup> oder „*Pierde el miedo a los pacos*“<sup>76</sup> auf den Straßenwänden Chiles zu lesen.

Während des Workshops, war das Interesse der TeilnehmerInnen sehr groß, welche Erfahrungen ich mit dem TdU in Österreich gesammelt hatte und welche Formen von Unterdrückung dort identifiziert wurden. Gemeinsamkeiten, die wir erkennen konnten, vermittelten ein Gefühl von Zusammengehörigkeit und halfen uns, individuelle Probleme in einem globalen Kontext zu sehen.

Gisel Sparza berichtet über ihre Erfahrungen mit dem TdU, während einer Reise durch Lateinamerika, Folgendes:

*„Das Interessante war, dass wir in jedem einzelnen Land, in dem wir Workshops hielten, gemerkt haben, dass die Probleme genau dieselben sind. Vielleicht kann man darüber aus der Distanz theoretisch nachdenken aber wenn man es erlebt, bemerkt man, dass die Leute in Peru über genau dasselbe klagen wie die Leute in – ich weiß nicht – zum Beispiel Guatemala. Da passiert doch etwas.“*<sup>77</sup> (Sparza Sepúlveda, 2009: Interview 08.11.2009)

Das Theater der Unterdrückten stellte sich als geeignete Methode heraus, um unterdrückerische und ausbeuterische Systeme in einem kollektiven Prozess zu analysieren und gemeinsam darüber zu reflektieren. Als die Zeit des Workshops abgelaufen war, fehlte jedoch der Raum, um an konkreten Szenen langfristig zu arbeiten und Konzepte für einen Transformationsprozess zu entwerfen. Aus diesem Grund bildete sich eine Vierer-Gruppe, die

---

<sup>75</sup> Dt. Übersetzung: Bildung für alle.

<sup>76</sup> Dt. Übersetzung: Verliere die Angst vor den Polizisten.

<sup>77</sup> Originaltext: „*Lo interesante fue que en cada uno de los países que donde realizamos los talleres nos dimos cuenta, de que las problemáticas son exactamente las mismas. Quizas uno a la distancia puede pensarlo en forma teórica pero cuando lo estas viviendo y te das cuenta que la gente del Peru se queja exactamente de lo mismo de lo que se queja la gente de - nos sé - de Guatemala por ejemplo. Algo esta pasando.*“

daran interessiert war über den Workshop hinaus, mit dem TdU zu arbeiten (vgl. Teilnehmende Beobachtung, 13.+14.11.2009).

### *Die Welt als veränderbar begreifen – Vom Monolog zum Dialog*

Im Rahmen des TdU-Workshops beschloss eine Gruppe von vier Personen, einen längerfristigen TdU-Prozess in Gang zu setzen und sich wöchentlich zu treffen. Damit beabsichtigten wir, Raum für Dialog und gegenseitigen Austausch zu schaffen, um an persönlichen Themen zu arbeiten. Nadia Cicurel stellte uns dabei ihre Workshop-Leitung weiterhin zur Verfügung. Ort unserer Treffen war die Casa Recre@. In den ersten beiden Treffen tauschten wir persönliche Erfahrungen zu Situationen aus, in denen wir uns unterdrückt fühlten und arbeiteten jeweils dazu Mini-Szenen aus. Diese lösten eine große Dynamik, nicht ausschließlich bei unserer Gruppe, sondern auch bei den anderen Personen in der Casa Recre@ aus. Die Tür der Casa Recre@ stand immer offen, um gemeinsam zu kochen, Musik zu machen, sich auszutauschen oder um kulturelle Aktivitäten und Veranstaltungen zu planen. Auch Demonstrationen wurden organisiert. Die im Haus Anwesenden beteiligten sich während unserer Treffen an unseren Gesprächen und Reflexionen und machten zum Teil auch spontan bei den Szenen mit. Viele konnten sich mit den Themen identifizieren bzw. war es ihnen ein Anliegen, diese aus ihrer Sicht zu erzählen und ihre Erfahrungen diesbezüglich zu schildern. Dabei wurden die Punkte elitäres Bildungs- und Gesundheitssystem, Repression durch Militär und Polizei, Individualisierung, mangelnde politische Partizipation eines Großteils der chilenischen Bevölkerung, Passivität, Kosumgesellschaft und Ablenkung durch das Fernsehen angesprochen. Individuelle Probleme setzten wir in einen gesamtgesellschaftlichen und politischen Kontext. Oft wurde ich gebeten, die eben genannten Punkte aus einer „österreichischen“ Sicht zu schildern. Dadurch versuchten wir Verbindungen und Zusammenhänge zwischen Chile und Österreich bzw. Lateinamerika und Europa herzustellen. In der vierten Woche beschlossen wir anhand eines Themas eine Forum-Theaterszene auszuarbeiten, um sie auf der Straße aufzuführen. Dabei entschieden wir uns für das Thema „Gesundheitssystem“, da sich damit die meisten in der Gruppe identifizieren konnten. In der Szene klagten wir das elitäre Gesundheitssystem Chiles an, bei welchem sich der Großteil der chilenischen Bevölkerung mit einer mangelnden Gesundheitsversorgung konfrontiert sieht. Die Vorführung der Szene auf der Straße löste eine



heftige Diskussion im Publikum aus. Gemeinsam suchten wir nach Ursachen. Dabei wurden „Neoliberalismus“, „Amerikanisierung“, „Kapitalismus“ und „Privatisierung“ als Auslöser genannt. Viele identifizierten das chilenische Gesundheitswesen als „unmenschlich“.

Sowohl die wöchentlichen Treffen als auch die Aufführung auf der Straße öffneten Raum für Dialog. Das gegenseitige Zuhören, Reflektieren und Analysieren, ließen uns begreifen, dass festgefahrene Strukturen aufgebrochen werden müssen, um die Welt verändern zu können. Indem wir den Monolog durch den Dialog ersetzten und in einem kollektiven Prozess Unterdrückungssituationen behandelten, setzten wir einen ersten Schritt in diese Richtung (vgl. Teilnehmende Beobachtung, 17.11.-08.12.2009).

#### *Vom Objekt zum Subjekt*

#### **Straßenfest Callejarte - in Kooperation mit Casa Recre@**

Am 24. und 25. Oktober 2009 fand mein erstes Zusammentreffen mit der Theatergruppe LaObra statt. Anlass war der zweite Geburtstag der Casa Recre@. Aus diesem Grund wurde die Veranstaltung *Callejarte* organisiert, bei dem sich unterschiedliche Künstler versammelten, um gemeinsam Kunst und Kultur im öffentlichen Raum zu machen. Ort der Veranstaltung war der Schulhof einer Grundschule. Die Aktivitäten umfassten unter anderem kurze Theateraufführungen, gesangliche Darbietungen und Kinderaktivitäten, wie Schminken, Verkleiden und Jonglieren. Der Samstag wurde mit einem Straßenumzug beschlossen. LaObra unterstützte die KünstlerInnen vor Ort bei deren Aktivitäten und nahm am Straßenumzug teil. Bei dieser Veranstaltung begann sich mein Netzwerk vor Ort langsam aufzubauen. Ich traf unter anderem auf die französische Theateraktivistin Nadia Cicurel, die einen TdU Workshop in Kooperation mit *Casa Recre@* für November plante.

Dieses Wochenende wurde ich von Gisel Sparza eingeladen, bei ihr zu übernachten. Bei einem gemeinsamen Abendessen berichteten mir Gisel Sparza und *Pierina Rondanelli*<sup>78</sup>, dass Straßenaktivitäten eine große Bedeutung für sie hätten, da es eine von vielen Möglichkeiten sei um selbst aktiv zu werden und um sich dadurch aus der Passivität zu befreien. Den

---

<sup>78</sup> Mitglied der Theatergruppe LaObra Socioteatral.

öffentlichen Raum zu nutzen, um gemeinsam Kunst und Kultur zu schaffen, sei ein wichtiger Schritt um selbst zu einem aktiven Subjekt zu werden. Für eine Transformation der Gesellschaft bieten öffentliche Aktivitäten den KünstlerInnen die Möglichkeit, Botschaften zu vermitteln und Menschen zu mobilisieren. Veränderungen müssen laut Gisel Sparza von jedem Einzelnen selbst in die Hand genommen werden (vgl. Teilnehmende Beobachtung, 24.+25.10.2009).

### **Centro de Transform-Acción Artístico y Rebelde IXCÁN CREATIVO - Guatemala**

*„El espacio fue abierto con la intención de ser un medio que propicie la organización juvenil, utilizando el arte como herramienta de concientización social que los motive a ser protagonistas de su historia, transformando aquello que consideren necesario de cambiar y aportando a la creación de un mundo más justo.“*<sup>79</sup> (LaObra Socioteatral, 2011)

Im Jahr 2007 gründete LaObra im nördlichen Guatemala, in der Gemeinde Ixcán das kulturelle Jugendzentrum „Transform-Acción“. Der Begriff „Transform-Acción“ impliziert für LaObra, dass eine Transformation der Gesellschaft - ein sozialer Wandel - kein passiver Prozess ist, sondern alle Beteiligten aktiv werden müssen. Zunächst müsse Bewusstsein in der Gesellschaft geschaffen werden, um anschließend eine Bewegung zu generieren. Diese Bewegung bedarf der aktiven Partizipation aller Beteiligten (vgl. Sparza Sepúlveda, 2009: Interview 08.11.2009).

LaObra verfolgt mit dem Zentrum Transform-Acción einen Subjektwerdungsprozess auf Seite der TeilnehmerInnen. Sie sollen aus ihrer passiven Rolle befreit werden und mithilfe der Kunst ermächtigt werden, handelnde Subjekte zu werden. Da dies laut LaObra ein langfristiger und konstanter Prozess ist, wurde vor Ort von acht Jugendlichen eine Gruppe mit dem Namen „Los Creadores“<sup>80</sup> gegründet. Ihnen wurde die Verantwortung übergeben,

---

<sup>79</sup> Dt. Übersetzung: Der Raum wurde geöffnet, um die Organisation unter jungen Menschen zu fördern. Dabei wird die Kunst als Werkzeug zu einer sozialen Bewusstseinsbildung genutzt. Jugendliche werden darin gefördert, Protagonisten ihrer eigenen Geschichte zu werden. Dabei sollen jene Strukturen verändert werden, die es aus Sicht der Jugendlichen zu verändert gilt. Die Geschichte soll verändert werden, und es soll zur Schaffung einer gerechteren Welt beigetragen werden.

<sup>80</sup> Dt. Übersetzung: Die Schöpfer

gemeinsam mit LaObra Konzepte und Strategien für das Zentrum zu entwickeln. „*Quien mejor que ellos pueden saber lo que necesitan. Lo que quieren y como hacerlo.*”<sup>81</sup> (Sparza Sepúlveda, 2009: Interview 08.11.2009)

Das Ziel von LaObra sei es laut Gisel Sparza, dass das Jugendzentrum vor Ort autonom und unabhängig werde und es auf lange Sicht gesehen, auch ohne LaObra im Sinne eines sozialen Wandels bestehen bleibe. Ein weiteres Ziel ist die Wertschätzung der kulturellen Vielfalt in Guatemala unter besonderer Berücksichtigung der sprachlichen Ebene (vgl. Sparza Sepúlveda, 2009: Interview 08.11.2009 / LaObra Socioteatral, 2011)

### *Umsetzung in die Praxis*

Gisel Sparza erklärt, dass sie als Theatergruppe daran glauben, dass die Methoden des Populären Theaters zu einem sozialen Wandel beitragen können. Das Populäre Theater kommt mit dem Ziel zur Anwendung, Erkenntnisse und Erfahrungen in die Realität zu übertragen. Dabei ist sich LaObra bewusst, vor welcher großen Herausforderung sie stehen, um ihre Ziel zu verwirklichen.

*“Für mich und damit spreche ich im Namen der Gruppe, ist das Theater hauptsächlich ein Werkzeug für eine soziale Transformation. Ich denke es ist ein Werkzeug, das erklären kann, das sensibilisieren kann, das diejenigen, die innerhalb des Stücks oder innerhalb der Übungen, die wir machen oder bei den Workshops teilnehmen aber auch diejenigen, die als Publikum dort sind, transformieren kann. Der Sinn Theater zu machen liegt für uns als Gruppe LaObra darin, dass wir fühlen und glauben, dass wir es mit dem Theater schaffen können zu einer wichtigen sozialen und politischen Transformation beizutragen. Sie geschieht zwar auf einem niedrigen Level und mit einer niedrigen Geschwindigkeit, aber sie wird hervorgerufen. Und das schon seit längerer Zeit. Und ich spreche nicht von der Arbeit, die wir als Gruppe gemacht haben, sondern es geht um eine Arbeit welche in Lateinamerika - zumindest das Populäre Theater, das politische Theater – bereits vor sehr langer Zeit begonnen wurde.”*<sup>82</sup> (Sparza Sepúlveda, 2009: Interview 08.11.2009)

---

<sup>81</sup> Dt. Übersetzung: Wer könnte besser als sie selbst wissen, was sie brauchen, was sie möchten und wie sie das erreichen können.

<sup>82</sup> Originaltext: *Bueno para mi y ya hablo en nombre de la compañía, el teatro principalmente es una*

Die politische und soziale Transformation sei ein konstanter Prozess, wie Gisel Sparza weiters betont. Menschen müssen langfristig daran arbeiten, die Gesellschaft gerecht zu gestalten. Das Populäre Theater von LaObra stellt die notwendigen Werkzeuge zur Verfügung um einen Transformationsprozess in Gang zu setzen. Es liegt an den Menschen, diese auch zu nutzen und in die Praxis umzusetzen (vgl. Sparza Sepúlveda, 2009: Interview 08.11.2009).

### **3.2. Populäres Theater im staatlichen Kontext – Wie politische Rahmenbedingungen das Populäre Theater an seiner Entfaltung behindern**

Während meiner Untersuchung der Aktivitäten von Ngũgĩ wa Thiong’o und von LaObra Socioteatral hinsichtlich ihrer Anwendung von Theatermethoden stellte ich fest, dass in beiden Fällen mit Populärem Theater gearbeitet wird, um einen sozialen Wandel in der Gesellschaft zu fördern. Im Folgenden zeige ich, wie die staatliche Einflussnahme sowohl in Kenia als auch in Chile die Entfaltung populärer Theatermethoden zu behindern sucht. Dabei gehe ich zunächst auf die frühe Phase des Populären Theaters von Ngũgĩ wa Thiong’o im Kenia der 1970er Jahre ein. Anschließend diskutiere ich die aktuellen Rahmenbedingungen für die chilenische Theatergruppe LaObra Socioteatral.

#### **3.2.1. Das *Kamĩrĩĩthũ* Theaterprojekt: Zensur und staatliche Unterdrückung**

*„The war between art and the state is really a struggle between power of performance in the arts and the performance of power by the state – in short, enactments of power.“*  
(Ngũgĩ, 1998b: 434)

---

*herramienta para una transformación social. Yo creo que es una herramienta que puede enseñar, que puede concientizar, que puede transformar a quienes participan de el, dentro de un montaje o dentro los ejercicios que hacemos o entre los talleres pero también a quienes van como público. Entonces en ese sentido para nosotros, como compañía LaObra el sentido de hacer teatro es simplemente porque a través del teatro nosotros sentimos, creemos que podemos hacer, que estamos aportando a una transformación social y política importante. Que se da a un nivel, a una velocidad muy mínima, pero que se esta generando. Y que ya lleva tiempo. Y no hablo por el trabajo que nosotros hemos hecho como compañía. Si no, que este es un trabajo que en America Latina por lo menos, el teatro popular, el teatro político se ha ido desarrollando en forma fuerte ya hace tiempo.*

Auf die Kamĩĩĩthũ-Theaterinitiativen reagierte die Regierung Kenias mit einer einjährigen Haftstrafe für Ngũgĩ ohne Anklageerhebung, mit der Kündigung seines Arbeitsplatzes an der Universität Nairobi und mit Behinderungen bei seiner Arbeit (vgl. Schulze-Engler, 1992: 355).

Argumentiert wurde damit, dass Frauen und Kinder durch Ngũgĩs Theaterinitiativen fehlgeleitet und Unwahrheiten verbreitet würden. Das neu erbaute Freizeitzentrum in Kamĩĩĩthũ wurde zerstört und stattdessen eine polytechnische Anstalt für die BewohnerInnen Kamĩĩĩthūs gebaut (vgl. Ngũgĩ, 1998b: 455).

Am 30./31. Dezember 1977 kam es zu einer Hausdurchsuchung bei Ngũgĩ, bei welcher u.a. Bücher und Flugblätter konfisziert wurden, darunter auch 26 Kopien von *Ngaahika Ndeenda*. Ngũgĩ wurde verhaftet und in das *Kamiti Maximum Security Prison* gebracht, wo er für ein Jahr ohne Gerichtsverhandlung festgehalten wurde. Im Jahr 1978 demonstrierten Studenten der Universität Nairobi gegen die Gefängnisstrafe Ngũgĩs und verteilten Flugblätter. Es kam auch zu internationalen Reaktionen auf Ngũgĩs Gefangenschaft, im Rahmen derer sich engagierte AktivistInnen für seine Freilassung einsetzten. Von der *Kenya High Commission*<sup>83</sup> in London, wurde ein Komitee zur Verteidigung Ngũgĩs<sup>84</sup> gegründet. Am 25. November 1978 organisierte dieses Komitee einen *Ngũgĩ-Workshop*, im *Africa Centre* in London, um potentielle UnterstützerInnen zu motivieren, sich für die Freilassung Ngũgĩs zu engagieren. Vorträge von *Robert Molten* zu „Kenia und Neokolonialismus“ und von *Stanley Mitchell* zu „Ngũgĩ im politischen Kontext Kenias“ wurden gehalten. Auch die Vereinigung pan-afrikanischer Schriftsteller und Journalisten<sup>85</sup> engagierte sich für Ngũgĩs Freilassung. Weitere Proteste wurden in Afrika, Europa und den USA organisiert.

Zum Amtsamtritt von *Daniel Arap Moi*<sup>86</sup> wurde Ngũgĩ im Zuge einer Generalamnestie am 12. Dezember 1978 freigelassen. Jedoch wurde ihm verweigert, seine Professur an der Universität

---

<sup>83</sup> Kenya High Commission. Homepage. URL: <http://www.kenyahighcommission.net/khccontent/index.php>  
Zugriff: 11.02.2012.

<sup>84</sup> *Ngũgĩ Defense Committee*

<sup>85</sup> *Pan-African Association of Writers and Journalists*

<sup>86</sup> Nachfolger des ersten Präsidenten Kenias *Jomo Kenyatta*, der am 22. August 1978 verstorben war (vgl. Sichermann, 1990: 91)

Nairobi weiter auszuüben. Darüber hinaus waren während seiner Gefangenschaft seine Bücher von den Leselisten der Schulen Kenias entfernt worden. Im darauffolgenden Jahr erhielten Ngũgĩ und seine Familie laufend Morddrohungen (vgl. Sicherman, 1990: 10ff).

Im November 1981 begannen im KCECC<sup>87</sup> die Proben für *Maitu Njugira* (Mother, sing for me), ein musikalisches „documentary drama“, das in den 1930er Jahren in Kenia handelt. Im selben Jahr erschienen Ngũgĩs Werke *Detained: A Writer's Prison Diary* und *Writers in Politics*.

Im Februar 1982 wurde den Mitgliedern des KCECC verweigert, das Stück im *Kenya National Theatre* aufzuführen, und auch die öffentlichen Proben an der Universität Nairobi, die eine große Menschenmenge angezogen hatten, wurden am 25. Februar von der Regierung gestoppt. Des Weiteren war die Genehmigung für die Ausreise nach Zimbabwe, um dort auf Einladung des Ministeriums für Bildung und Kultur, *Maitu Njugira* aufzuführen, von der Regierung zurückgehalten worden. Die Regierung zerstörte das KCECC Freilufttheater und errichtete an dessen Stelle eine technische Schule (vgl. Sicherman, 1990: 13, 14).

Trotz dieser Vorgehensweise der staatlichen Autorität verlor Ngũgĩ nicht die Hoffnung, dass sich die Unterdrückten von den ausbeuterischen und unterdrückerischen Strukturen Kenias und Afrikas befreien könnten. Auch wenn die staatliche Repression gegen Ngũgĩ und sein Kamĩĩĩthũ-Theaterprojekt, ihn daran hindern sollte eine Mobilisierung der Unterdrückten Kenias in Gang zu setzen, plädierte er in seinen Werken *Writers in Politics* und *Detained: A Writer's Prison Diary* für den Aufbau einer nationalen Kultur und für die Befreiung aus unterdrückerischen Strukturen. Ngũgĩ kritisiert in seinen Werken die sich ständig stärker etablierende Klassengesellschaft in Kenia und die zunehmende Entfremdung der Elite von der Bevölkerung Kenias (vgl. Riemenschneider, 1982: 558).

Warum geriet Ngũgĩ in solch einen Konflikt mit der kenianischen Regierung? Ngũgĩ behauptet, dass seine Hinwendung zu Kikuyu der entscheidende Faktor gewesen sei, durch den sich die Regierung Kenias bedroht gefühlt hätte (vgl. Ngũgĩ, 1986: 29, 30).

---

<sup>87</sup> KCECC: *Kamĩĩĩthũ Community Educational and Cultural Centre*

*„A writer who tries to communicate the message of revolutionary unity and hope in the languages of the people becomes a subversive character. It is then that writing in African languages becomes a subversive or treasonable offence with such a writer facing possibilities of prison, exile, or even death.“* (Ngũgĩ, 1986: 30)<sup>88</sup>

Die Erfahrungen während des Kamĩrĩthũ Theaterprojektes hatten Ngũgĩ dazu veranlasst, sich für sein literarisches Schaffen seiner Mutterprache zuzuwenden. Diese Zuwendung zum Kikuyu wurde von der Regierung Kenias nicht gutgeheißen und blockiert. Als erkannt wurde, dass sich Ngũgĩs Roman *Caitani mũtharaba-inĩ* genau so gut wie seine englischen Romane verkaufte, wurde dieser von der Regierung verboten. Sein Roman *Matigari* wurde in Kikuyu vom Verlag Heinemann in London veröffentlicht, doch in Kenia wurde dieser von der Regierung ebenfalls verboten. Die einzig legal erhältliche Version in Kenia ist die englische Übersetzung von Ngũgĩ.

Die Frage, in welcher Sprache zeitgenössische afrikanische Literatur zu verfassen sei, ist unter afrikanischen SchriftstellerInnen viel diskutiert. Ngũgĩ beharrt dabei auf seinem Standpunkt, dass es ein wichtiger Schritt zur kulturellen Identitätsfindung Afrikas und zur Befreiung von europäischer Dominanz sei, Literatur in afrikanischen Sprachen zu verfassen. Die Diskussion um die Wahl der Literatursprache sieht Ngũgĩ im Kontext der Klassengesellschaft, worauf er sich immer wieder bezieht. Die Mehrheit der Bauern und Arbeiter Kenias ist des Lesens und Schreibens in Englisch unkundig. Genau diese Gruppe möchte die Regierung Kenias von Ngũgĩs Einfluss fernhalten. Da Ngũgĩ marxistische Ideen und Ansichten vertritt, befürchtete die Regierung Kenias, dass der revolutionäre Geist der rebellischen Befreiungsbewegung Mau-Mau während der Kolonialzeit, in der unterdrückten Bevölkerung Kenias erneut geweckt werden könnte.<sup>89</sup> Die ehemalige Kolonialregierung

---

<sup>88</sup> vgl. dazu auch Pelton, 2006: 57

<sup>89</sup> Die Unterdrückungsversuche der britischen Regierung gegen die Guerilla Befreiungsarmee (The Land and Freedom Army) hatten zur Folge, dass sich dieser noch mehr Menschen, insbesondere Kikuyu, anschlossen. Als die Gewaltakte gegen die Armee immer grausamer wurden und kein Ende der Kämpfe in Sicht waren, beschloss die britische Regierung eine „neue Politik“ in Kenia zu implementieren und die Unabhängigkeit Kenias „vorbereiten“. Die politische und ökonomische Gestaltung des unabhängigen Kenias, die von der britischen Kolonialverwaltung vorgesehen wurde, unterschied sich jedoch sehr von den Ideen der Mau-Mau Bewegung (vgl. Pelton, 2006: 55ff).

sicherte sich ihre Kontrolle über die neuen Regierungsverantwortlichen des politisch unabhängig gewordenen Kenias, um ihre wirtschaftlichen Interessen weiterhin wahren zu können. Die Interessen der Bevölkerung Kenias wurden vernachlässigt und unterdrückt. Ngũgĩ vertritt die Meinung, dass die Regierung Kenias und auch andere neokoloniale Administrationen in Afrika, den Interessen des von den USA gesteuerten Imperialismus dienen. Der Reichtum von westlichen Nationen oder Individuen basiere auf der Ausbeutung der Armen und sei nicht ausschließlich Produkt der internen sozialen Strukturen. Die ungleichen Beziehungen zwischen dem Westen und Afrika / Südamerika ermöglichen es dem Westen seine privilegierte Position zu erhalten. Für Unterdrückte bedeuten die kulturellen Aktivitäten Ngũgĩs eine Gefahr, da die Unterdrückten Kenias dabei unterstützen werden sollten, sich der Unterdrückung und Ausbeutung zu widersetzen. Durch populistische Formen wie Theater, das sich nach den Bedürfnissen der Arbeiter und Bauern Kenias richtet oder durch öffentliche Lesungen von gesellschaftskritischen Romanen, fürchtete die Regierung Kenias das Mobilisierungspotential, das in der unterdrückten und marginalisierten Bevölkerung geweckt werden könnte. Besonders in der Verwendung einer lokalen Sprache wie Kikuyu, sah die staatliche Autorität Kenias die Gefahr, dass sich die Bevölkerung, unterstützt von einem bekannten Autor und Intellektuellen, politisch organisieren könnte, um sich gegen Unterdrückung und Ausbeutung zu wehren (vgl. Pelton, 2006: 55ff). In seinem Werk *Decolonising the Mind*, berichtet Ngũgĩ, dass das Kamĩĩĩthũ-Theaterprojekt den TeilnehmerInnen tatsächlich ermöglicht hatte, ihre Arbeits- und Lebensverhältnisse kritisch zu reflektieren. Durch die Verwendung der lokalen Sprache war es der Bevölkerung möglich, ihre Probleme und Anliegen zu artikulieren (vgl. Ngũgĩ, 1986: 42ff).<sup>90</sup>

Als die Proben für *Ngaahika Ndeenda* im Juni 1977 begannen, befand sich die Regierung Kenias in einer heiklen Situation. Seit 1975 war bekannt, dass der amtierende Präsident *Jomo Kenyatta* schwer krank war und die Unklarheit darüber, wer ihm als Präsident folgen sollte, schwächte die regierende Partei, während der linksorientierte Politiker *MP J. M. Kariuki* an Popularität gewann. Dieser wurde während dieser Zeit bei einem Anschlag getötet. Auch wenn sich der Vizepräsident *Daniel arap Moi* als Interimspräsident und schließlich auch bei

---

<sup>90</sup> vgl. dazu auch Pelton, 2006: 55ff



den Präsidentschaftswahlen im Jahr 1978 durchsetzen konnte, erhielt er nicht die gleiche Loyalität der kenianischen Bevölkerung wie sein Vorgänger *Jomo Kenyatta*. Im August 1982 wurde das neue Regime mit einem Staatsstreich konfrontiert, der jedoch missglückte. Auch wenn die Ziele dieses Staatsstreiches unklar sind, wurde davon ausgegangen, dass es ein Versuch war, eine linke Regierung in Kenia zu implementieren. Das Kamĩĩĩĩĩ Theaterprojekt fand also in jener Phase statt, in der ein radikaler, politischer Wandel möglich erschien. Während der Übergangsphase zur Präsidentschaft *Daniel arap Moi*, war die Regierung Kenias geschwächt und musste sich neu etablieren, wodurch das Populäre Theater und dessen Bewusstwerdungspotential zur Gefahr für die Machthaber Kenias wurden (vgl. Brown, 1999: 71, 72).

*„Where there are prisons, the artist is also in prison. Where people are marginalized into ghettos and slums, the artist is also marginalized.“* (Ngũgĩ 1998a: 129)

Ngũgĩ wa Thiong’o hat diese Erfahrung selbst gemacht. Zu groß war die Angst der staatlichen Autoritäten, wohin das Theaterprojekt führen könnte. Durch das kritische Selbstbewusstsein, das in den Menschen geweckt wurde und die vereinigende Wirkung, die das Theaterprojekt auslöste, fühlten sich staatliche Akteure in ihrer Machtposition bedroht. Ngũgĩ hatte mit seinem Theaterprojekt genau das erreicht, was er immer angestrebt hatte, aber mit seinen Romanen und theoretischen Essays nicht in diesem Ausmaße erreicht hatte:

- den direkten Kontakt mit der Bevölkerung herzustellen
- die Mobilisierung kritischer Massen
- die Motivation der marginalisierten Bevölkerung zu stärken, das eigene Schicksal nicht länger hinzunehmen, sondern dagegen anzukämpfen.

Nach Fertigstellung des zweiten Stücks wurde die staatliche Repression immer stärker, woraufhin Ngũgĩ ins Exil nach Großbritannien ging (vgl. Gikandi, 2000: 186ff). Nicht nur Ngũgĩ wa Thiong’o musste diese Erfahrung machen. Auch Theateraktivisten in anderen afrikanischen Ländern wie Malawi, Sierra Leone oder Nigeria fielen staatlicher Unterdrückung zum Opfer <sup>91</sup>(vgl. Kerr, 2005: 191).

---

<sup>91</sup>Ähnliche Entwicklungen gab es auch in Lateinamerika: Augusto Boal musste aufgrund staatlicher Unterdrückung und Gewalt Brasilien verlassen und konnte seine Theaterarbeit in Lateinamerika erst nach zehn

Hinzu kam, dass Theatermacher der anfänglich radikalen Phase mit dem Zusammenbruch der Sowjetunion einen wichtigen Bezugsrahmen ihrer sozialistischen Ideologie verloren hatten. Die Basis der Arbeit Augusto Boals und Ngũgĩ wa Thiong'o bildeten marxistische Ideen. In ihrer Arbeit plädierten sie für eine gerechte Umverteilung von Besitz, eine generelle Abschaffung des weltweiten Klassensystems, d.h. für eine sozialistische Transformation der Gesellschaft. Mit dem Zusammenbruch der Sowjetunion Ende der 1980er Jahre verloren diese Ideen ihren politischen Bezugsrahmen, und die Ausbreitung des kapitalistischen Systems wurde unausweichlich (vgl. Kerr, 2005: 191).

### **3.2.2. *La Obra Socioteatral* und die neoliberale Politik Chiles**

Nachdem ich anhand des Kamĩĩĩĩĩ Theaterprojekt gezeigt habe, wie in Kenia die populären Theaterinitiativen von Ngũgĩ durch die Regierung zerschlagen wurde, analysiere ich in weiterer Folge welchen Einfluss die Politik Chiles auf das Populäre Theater hat. Dabei gehe ich zunächst auf die frühe Phase des chilenischen Populären Theaters ein und zeige auf, welche Auswirkungen die politischen Rahmenbedingungen auf diese Phase hatten. In einem zweiten Schritt diskutiere ich den aktuellen politischen Kontext, in dem sich die Theatergruppe LaObra Socioteatral befindet.

#### **3.2.2.1. *Rahmenbedingungen in der frühen Phase des Populären Theaters: 1940 bis 1973***

##### **3.2.2.1.1 Politischer Kontext: Ein Überblick**

Von 1938 bis 1941 wurde Chile von der *Frente Popular* mit *Pedro Aguirre Cerda* als Präsidenten regiert. Während ihrer Regierungszeit wurden die ersten Initiativen gesetzt, um das nationale Theaterwesen staatlich zu fördern. Hierfür wurden Theaterinstitutionen an der Universidad de Chile und Univesidad Católica gegründet. Von 1942 bis 1958 folgten *Juan*

---

Jahren im europäischen Exil fortsetzen (vgl. Thorau, 1989: 15). Das TdU ist unter repressiven politischen Rahmenbedingungen als Instrument gegen Repression und Unterdrückung entstanden und die Weiterentwicklung konnte auch in Brasilien vom Staat stark eingeschränkt bzw. verhindert werden (vgl. Kerr, 2005: 191)

*Antonio Ríos, Gabriel González Videla und Carlos Ibañez* als Präsidenten. Im Jahr 1958 wurde *Jorge Alessandri*, Kandidat der Konservativen Partei, zum Präsidenten Chiles gewählt. Bei den darauffolgenden Präsidentschaftswahlen 1964 war der Christdemokrat Eduardo Frei sein größter Konkurrent. In Sozialfragen nahmen die Christdemokraten aus taktischen Gründen eine gemäßigte „linke“ Position ein, was auch in ihrem Wahlprogramm Ausdruck fand. Damit versuchten sie sowohl den Forderungen der Linken mit einigen Zugeständnissen entgegenzukommen, als auch den konservativen Wählerkreis, mit einem liberalen Wirtschaftsmodell anzusprechen.

Mit Unterstützung der USA wurde Eduardo Frei 1964 zum Nachfolger Alessandris gewählt. Mit dem Programm „Revolution in Freiheit“, wurde zwar eine eindeutige Position gegen den Kommunismus, in Abgrenzung zur kubanischen Revolution im Jahr 1959 eingenommen, doch Eduardo Frei versprach einen Ausbau des sozialen Systems in Chile. Besondere Aufmerksamkeit wurde dem Gesundheits- und dem Bildungssektor geschenkt. Gleichzeitig sollten private Unternehmen mit einer liberalen Wirtschaftspolitik angezogen werden. Ein sogenannter „*dritter Weg zwischen Sozialismus und Kapitalismus*“ (vgl. Imbusch u.a., 2004: 12, 13) sollte eingeschlagen werden. Die wichtigsten Reformen umfassten die Umverteilung von Land und die Verstaatlichung der Kupferindustrie, jedoch scheiterten diese darin die große Kluft zwischen Arm und Reich zu schließen.

Da die versprochenen Verbesserungen in den sozialen Bereichen nur mangelhaft in die Realität umgesetzt wurden, spitzten sich gegen Ende der 1960er Jahre die politischen Unruhen in Chile zu. Um ihrem Ärger Ausdruck zu verleihen wurden regelmäßige Streiks und Demonstrationen von StudentInnen, Arbeiterbewegungen und von Landarbeitern abgehalten. Im Jahr 1970 gewann *Salvador Allende*, Kandidat der *Unidad Popular*<sup>92</sup> mit 37 % der Stimmen die Präsidentschaftswahlen. Obwohl er keine absolute Mehrheit erreicht hatte, konnte er laut damaliger Verfassung, die keine Stichwahlen vorschrieb, das Amt des Präsidenten antreten. Allende verstaatlichte die wichtigsten Wirtschaftszweige wie

---

<sup>92</sup> Unidad Popular: Bündnis der Kommunistischen, Sozialistischen und Radikalen Partei, das 1968 gegründet wurde. Weitere Mitglieder waren kleine humanistische, linkschristliche und marxistische Parteien (vgl. Rolle, 2002: 3ff / Schneider, 1987: 25)

Bankwesen, Landwirtschaft, Kupferminen, Industrie und Kommunikation. Damit geriet er in einen wachsenden Konflikt mit der Opposition und stieß auf heftigen Widerstand in den USA. Nach der erfolgreichen Revolution in Kuba wuchs in den USA die Angst vor einer Ausweitung des Sozialismus im restlichen Lateinamerika. Aus diesem Grund folgte ein wirtschaftlicher Boykott der USA, welchem sich die westeuropäischen Länder und die multinationalen Konzerne anschlossen. Dadurch wurde künstlich eine Lebensmittelknappheit produziert und auch die wirtschaftlichen Bestrebungen Chiles blockiert. Bürgerkriegsähnliche Zustände breiteten sich rasch in den städtischen Zentren aus, wodurch Allendes Regierung stark geschwächt wurde. Am 11. September 1973 kam es unter der Leitung des Generals Augusto Pinochet zum gewaltsamen Staatsstreich in Chile, bei dem Allende starb und viele Anhänger entführt, gefoltert und getötet wurden. Pinochet übernahm die Führung des Landes und es folgte eine 17jährige repressive Militärdiktatur, in der das neoliberale Wirtschaftsmodell, das die Liberalisierung und Deregulierung der nationalen Ökonomie mit sich brachte, in Chile implementiert wurde. Unter der Führung Pinochets nahmen die USA und Westeuropa die wirtschaftlichen Beziehungen mit Chile wieder auf. 1989 kam es zu den ersten freien Wahlen seit Einführung der Diktatur. *Patricio Aylwin*, Kandidat des Wahlbündnisses *Concertación*, wurde im Jahr 1990 der erste demokratisch gewählte Präsident seit Salvador Allende. Dabei ist zu beachten, dass die Verfassung Chiles, die Augusto Pinochet eingeführt hatte, bis heute bestehen blieb und die Linie des liberalen Wirtschaftsmodells fortgesetzt wurde. Der von Augusto Pinochet eingeführte Neoliberalismus in Chile erreichte mit Wahlsieg von Sebastián Piñera im Jahr 2010 einen neuen Höhepunkt (vgl. Imbusch u.a., 2004: 11ff / Schwarlowski, 1997: 93ff / Schneider, 1987: 24, 25 / Berger, 2010: 27)

#### 3.2.2.1.2. Gesellschaftliche Rahmenbedingungen in Chile ab den 1950er Jahren

In den 1950er/1960er Jahren fand in Chile ein gesellschaftlicher Umschwung statt. Die Bevölkerung wurde zunehmend politischer und begann sich für soziale Verbesserungen ihrer Lebenssituation einzusetzen. In diesem Zusammenhang kam es zu einem Aufschwung der Gewerkschaften und links orientierten Parteien ab Anfang der fünfziger Jahre und zu Streiks von Arbeiterverbänden. Die Disparitäten zwischen Arm und Reich wurden nicht mehr hingenommen, sondern es begann sich eine Bewegung des Widerstandes zu entwickeln. In

diesem Zusammenhang entstand die ArbeiterInnen-Gewerkschaft CUT<sup>93</sup> im Jahr 1953.

Während den 1960er Jahren wurde das konservative Gesellschaftsmodell Chiles infrage gestellt und neu überdacht. Es begann eine Phase der Radikalisierung der chilenischen Linke. Für diese war die erfolgreiche kubanische Revolution ein wichtiger Bezugspunkt hinsichtlich ihrer Ideen und Ansichten bzgl. einer sozialistischen Transformation der Gesellschaft. In ganz Lateinamerika bildeten sich militante linke Gruppierungen nach kubanischem Vorbild. Dieser Bewegung schloß sich Chile mit Gründung der MIR<sup>94</sup> in den Jahren 1959/1960 an (vgl. Piña, 1992: 17, 18).

Die Zustimmung innerhalb der (marginalisierten und unterdrückten) Bevölkerung, insbesondere bei den StudentInnen und ArbeiterInnen, wurde immer größer. Konservative Regierungsformen sollten abgeschafft und durch eine sozial gerecht agierende Regierung ersetzt werden. Ideologisch wurden die sozialen Bewegungen auch von der globalen *68er Bewegung* beeinflusst. Innerhalb Chiles kam es zu heftigen Konflikten zwischen der Arbeiterbewegung und der nationalen Bourgeoisie des Landes, die ihre Privilegien in Gefahr sahen. Die Fronten verhärteten sich gegen Ende der 1960er Jahre, wodurch neue politische Kräfte stärker wurden. In diesem Zusammenhang verlor die Konservative Partei an Einfluss, während die Christdemokraten immer mehr Zuspruch bekamen. Auch die chilenische Linke mit marxistischem Einfluss wurde stärker. Es folgte eine Politisierung der chilenischen Bevölkerung, welche damit begann sich zu organisieren und konkrete Forderungen an Politik und Parteien zu stellen. Besonders die Erwartungen der Jüngeren waren hoch. Dadurch stieg der soziale Druck auf die nationalen Parteien und hatte zur Folge, dass der Wahlkampf im Jahr 1970 intensiv geführt wurde und voller Spannungen war, in welchem es auch zu vielen Gewaltaktionen kam (vgl. Imbusch u.a., 2004: 11ff / Schwarlowski, 1997: 93ff).

Wie sich die gesellschaftlichen und politischen Rahmenbedingungen auf populäre Theatergruppen auswirkten, erläutere ich anhand der Theatergruppe *Teatro Realista Popular*.

### **Teatro Realista Popular**

---

<sup>93</sup> CUT: Central Única de Trabajadores de Chile (vgl. Schneider, 1987: 25)

<sup>94</sup> MIR: Movimiento de la Izquierda Revolucionaria (vgl. Schneider, 1987: 25)

Im Jahr 1951 wurde die unabhängige Theatergruppe *Teatro Realista Popular* von HochschulabsolventInnen der *Escuela de Teatro de la Universidad de Chile* und StudetInnen der *Escuela de Bellas Artes* gegründet. Gleichzeitig waren die GründerInnen von *Teatro Realista Popular* Mitglieder der Kommunistischen Partei.<sup>95</sup> Unter ihnen waren der Cineast *Sergio Bravo*, der Maler *Guillermo Nuñez*, der Schauspieler, Regisseur und Anthropologe *Gabriel Martínez* und *Verónica Cereceda*, ebenfalls Schauspielerin und Anthropologin. Verónica Cereceda war auch in den Theatergruppe der *Universidad de Concepción* und während der Präsidentschaftskandidatur Salvador Allendes im Jahr 1964 in der Gruppe *Caleuche* aktiv. Das *Teatro Realista Popular* arbeitete mit der Vereinigung der Minenarbeiter zusammen. Diese unterstützte das *Teatro Realista Popular*, indem sie Theaterauftritte in den Arbeiterzentren organisierte. Des Weiteren halfen sie bei der Bühnengestaltung mit und stellten Unterkunft und Verpflegung zur Verfügung (vgl. Pradenas, 2006: 332, 333).

„Nosotros queríamos hacer 'teatro popular', teatro 'realista' popular. Se trataba de tener funcionando un teatro en un período de gran represión. Te insisto que todo esto estaba bien ligado al Partido Comunista.“<sup>96</sup> (Verónica Cereceda in: Pradenas, 2006: 333)

Wie dieses Zitat von Verónica Cereceda zeigt, arbeitete Teatro Realista Popular mit populären Theatermethoden und verfolgte dabei ein klares politisches Ziel. Ideologisch orientierte sich ihre Arbeit an der Kommunistischen Partei. Dabei hatten sie jedoch mit Schwierigkeiten zu kämpfen. Die politische Unterdrückung zu dieser Zeit war sehr stark, insbesondere waren davon die Aktivitäten der Kommunistischen Partei betroffen, die zu dieser Zeit verboten war. Auch die ökonomische Situation der TheateraktivistInnen war kompliziert, da sie kein regelmäßiges Gehalt für ihre Aktivitäten bekamen und dadurch viele von ihnen nicht davon leben konnten. Da die kultur-politischen Aktivitäten, die in Verbindung mit der

---

<sup>95</sup> Im Jahr 1948 verbot der bürgerliche Präsident *Gabriel Gonzáles Videla* die Kommunistische Partei, obwohl er mithilfe ihrer Stimmen an die Macht gekommen war (vgl. Schneider, 1987: 25).

<sup>96</sup> Dt. Übersetzung: Wir wollten „Populäres Theater“ machen, realistisches Populäres Theater. Es ging darum ein funktionierendes Theater in einer Zeit großer Repression zu haben. Ich betone, dass all dies mit der kommunistischen Partei verknüpft war.

Kommunistischen Partei standen, starken Repressionen unterworfen waren, konnten ihre Stücke nicht öffentlich aufgeführt werden. Die Theatermacher von *Teatro Realista Popular* arbeiteten in den Arbeiterzentren in der Nähe Santiagos, wie beispielsweise in der Mine *La Disputada de las Condes*. Im Repertoire des Theaterensembles fanden sich sowohl klassische, als auch selbst geschriebene Stücke. *Mi patria está aquí guardada*<sup>97</sup> handelt von den Problemen der chilenischen Minenarbeiter. Auch wurden Gedichte von *Pablo Neruda* szenisch dargestellt. Daraus entwickelte sich eine Freundschaft mit dem Poeten und die Theatergruppe wurde von ihm zu besonderen Anlässen eingeladen, beispielsweise wenn Künstler wie *Diego Rivera* zu Besuch in Chile waren. Um eine direkte Beziehung mit dem Publikum aufbauen, wurden auch Episoden der chilenischen Geschichte in kurzen Stücken präsentiert. Dadurch sollte die chilenische Geschichte aufgearbeitet und mit aktuellen Ereignissen und Rahmenbedingungen in Verbindung gebracht werden. Es wurde Raum für politische Reflexion geschaffen (vgl. Pradenas, 2006: 332, 333).

#### 3.2.2.1.3. Der 11. September 1973 und seine Auswirkungen auf das Populäre Theater in Chile

##### *Die alternative „professionelle“ Theaterbewegung...*

Mit dem Wahlsieg Salvador Allendes im Jahr 1970 begann Chile sich an einem sozial marxistischen System zu orientieren, was zu heftigen Reaktionen bei den anderen politischen Kräften des Landes und zu einer Phase der politischen Radikalisierung führte. Im Theaterwesen war zu beobachten, dass das Bedürfnis der TheatermacherInnen, einen Beitrag sowohl für als auch gegen Allendes Politik zu leisten sehr hoch war. Dies änderte sich mit dem gewaltsamen Staatsstreich unter der Führung des Militärgenerals *Augusto Pinochet Ugarte* auf einen Schlag. Die ersten Jahre der Militärdiktatur waren von einer gewaltsamen Repression gegen Dissidenten und linksorientierte Künstler gekennzeichnet. Ab Beginn der 1980er Jahre setzte langsam eine „Lockerung“ der Zensur und Repression des autoritären Regimes ein. Aufgrund der zahlreichen Menschenrechtsverletzungen stieg der internationale Druck auf das diktatorische Regime Pinochets, weshalb einige Zugeständnisse gegenüber der Bevölkerung gemacht werden mussten. Im Jahr 1983 kam es zu den ersten Massenprotesten auf den Straßen Santiagos gegen das Regime. Diese Entwicklungen schafften für das

---

<sup>97</sup> Dt. Übersetzung: Meine Heimat ist hier aufbewahrt.

regimekritische Theater Raum, um seinen Protest unmittelbarer formulieren zu können. Menschenrechtsverletzungen und der brutale Machtmissbrauch der Regierung wurden von kritischen Theaterregisseuren direkt angeprangert. Die Theatergruppe *Ictus* und das *Teatro de la Universidad Católica* wurden zu Symbolen der Theater-Opposition dieser Zeit. Die Phase des „offenen“ und „direkten“ Anprangerns fand somit bereits vor der Demokratisierung im Jahr 1990 statt und wurde ab den frühen 1980er Jahren vorweggenommen (vgl. Villegas, 2000: 15ff). Interessanterweise waren kritische Theaterstücke von den scharfen Repressionen der Diktatur größtenteils verschont geblieben.<sup>98</sup>

Der Einfluss des Theaters auf die Zivilbevölkerung und sein Mobilisierungspotential war in den ersten Jahren der Diktatur unterschätzt worden bzw. ging das Regime Pinochets davon aus, dass die vielen Gewaltakte gegen Dissidenten eine „Selbstzensur“ auf Seite der TheatermacherInnen erzeugen würde. Als offensichtlich wurde, dass dies so nicht eingetroffen war, verzichtete das Militärregime auf zu scharfe Repressionen. Auch wenn die alternative Theaterbewegung vom Chilenischen Geheimdienst (CNI) mit zunehmender Besorgnis beobachtet wurde, entschied er sich dafür, keine repressiven Maßnahmen einzusetzen um einen Propagandaeffekt durch Zensur zu vermeiden, wodurch die heimliche Verbreitung von regimkritischen Theaterstücken hätte gefördert werden können. Darüber hinaus wollte das Regime verhindern, international zu großes Aufsehen zu erregen. Stattdessen wurde subtil gegen das alternative Theaterwesen vorgegangen, wie unter anderem durch die Erhöhung der Mehrwertsteuer im Kulturbereich auf 25 %. Dies betraf alle Konsumgüter und Dienstleistungen und wurde im Kulturbereich als „Kultursteuer“ bekannt. Lediglich „regimefreundliche“ Theaterstücke wurden von der Steuer befreit (vgl. Lepeley, 2000: 119ff). Der Theaterschauspieler *Nissim Sharim*, äußerte sich zu der Vorgehensweise des Staatsapparates gegen alternative Theateraktivitäten folgendermaßen:

*„dies war die List, mit der die Diktatur gegen die Theater vorging. Es gab keine ausdrücklich restriktiven Zensurvorschriften, doch sobald jemand einen Fehler beging, konnte es damit enden, dass der Saal brannte.“* (Nissim Sharim in: Lepeley,

---

<sup>98</sup> Victor Jara, Dramaturg und Musiker der Nueva Canción ist die bekannteste Ausnahme. Kurz nach dem Militärputsch wurde er von Anhängern Pinochets grausam gefoltert und anschließend getötet (vgl. Rolle, 2002: 8ff).



2000: 126)

Wie diese Ausführungen zeigen, konnte eine kritische Theaterbewegung in Chile, trotz des autoritären Militärregimes, aufrecht erhalten bleiben. Durch ihren Mut und ihr persönliches Engagement schafften Theaterautoren wie *Juan Radrigán*, *Marco Antonio de la Parra* und *Raúl Osorio*, mit ihrem Theater einen Gegenpol zum staatlich geförderten autoritären Theater (vgl. Villegas, 2000: 21ff).

*„Zwischen 1973 und 1980 schafft das unabhängige professionelle Theater einen alternativen Diskurs zum autoritären Kulturmodell. Seine kritische Funktion ist von unleugbarem Wert, denn in jener Zeit gab es keine öffentlichen Räume, in denen sich die Opposition ausdrücken konnte.“* (Rodrigo Cánovas in: Villegas, 2000: 23)

Das regimekritische Stück *Lo crudo, lo cocido y lo podrido*<sup>99</sup> von Marco Antonio de la Parra hätte an der *Universidad Católica* im Jahr 1978 uraufgeführt werden sollen, doch es wurde vom Militärregime verboten. Der staatlichen Zensur zum Trotz, wick das Theatersensemble auf den Theatersaal *Teatro Imagen* aus, wo die Aufführung des Stücks großen Erfolg feierte und unter Parras Stücken die größte Resonanz in Chile erreichte (vgl. Lagos-Kassai, 2004: 736).

Das Theater ermöglichte während der Diktatur den subtilen Austausch von Meinungen, Eindrücken und Erfahrungen, da Versammlungen von Gleichgesinnten offiziell verboten waren. Theater wurde zu einem Ort des Rituals, auch wenn jederzeit der Verdacht einer konspirativen Veranstaltung erregt werden konnte (vgl. Lagos-Kassai, 2004: 739).

#### *...und das Populäre Theater*

*Rodrigo Cánovas* bringt die Bedeutung der alternativen Theaterbewegung während der Diktatur in Chile mit seiner Definition auf den Punkt. Der Begriff „professionelles Theater“ macht deutlich, dass es vor allem individuelle Theaterautoren waren, die aller Repressionen zum Trotz, mit ihren kritischen Stücken zu VertreterInnen des kulturellen Widerstandes wurden. Diese Theaterstücke wurden von einer intellektuellen Mittelschicht entwickelt. Der

---

<sup>99</sup> Dt. Übersetzung: Das Rohe, das Gekochte und das Verdorbene.

kollektive Entstehungsprozess, eines der Merkmale des chilenischen Populären Theaters, kam jedoch größtenteils zu einem Stillstand. Zwar erkannten intellektuelle Theatermacher das Mobilisierungspotential in den sozial benachteiligten Schichten Santiagos, wodurch einige von ihnen die Tendenz entwickelten, in ihren Stücken Personen des „einfachen Volkes“ zu Protagonisten zu machen und auch die Schauplätze in die Armenviertel Chiles zu verlegen. Dabei wurde aber darauf verzichtet, mit dieser Bevölkerungsgruppe gemeinsam Theater zu machen oder diese Theaterstücke in die Armenviertel Chiles zu bringen.

Bestrebungen zur Fortsetzung einer populären Theaterkultur kamen von VertreterInnen der Kirche. Diese erkannten das hohe Mobilisierungspotential in den marginalisierten Bevölkerungsschichten Chiles, die von den wirtschaftlichen Fortschritten Chiles nicht profitiert hatten. Die Kirche unterstützte Amateurtheatergruppen bei deren Gründung und bei der Entwicklung von populären Theaterformen. Die Inszenierungen wurden kollektiv, in der Tradition der *creación colectiva*<sup>100</sup> entwickelt und wurden in jenen Vierteln aufgeführt, in denen sie entstanden waren.

Zum Teil gab es auch Bestrebungen von Theaterpädagogen, eine populäre Theaterkultur zu fördern. Sie verlagerten ihre Arbeit in die *poblaciones*<sup>101</sup> der größeren Städte Chiles mit dem Ziel, Amateurtheatergruppen auszubilden und anzuleiten. In den 1970er Jahren entstanden durch diese Maßnahmen zahlreiche Theatergruppen, die sich u.a. aus ArbeiterInnen, Hausfrauen oder Jugendlichen zusammensetzten. Durch die dramatische Umsetzung ihres Alltags sollte ein Bewusstwerdungsprozess in Gang gesetzt und eine Gegenbewegung zum autoritären Regime gegründet werden. Durch das Theater sollten sich unterdrückte Schichten der Gesellschaft als Subjekte begreifen, um zu einer Veränderung der Realität beitragen zu können.

---

<sup>100</sup> siehe Punkt „2.3.2.2. Entwicklung und Bedeutung des Populären Theaters in Chile“, Seite 66 dieser Arbeit

<sup>101</sup> Arbeiterviertel in den größeren Städten Chiles

Leider konnten solche Theatergruppen nur kurzfristig bestehen und ihr Wirkungsgrad beschränkte sich größtenteils auf ihr unmittelbares Umfeld. Dabei muss auch betont werden, dass jene Versuche, eine populäre Theaterkultur aufrecht zu erhalten, sich auf Initiativen in den Peripherien der größeren Städte beschränkten. Ländliche Regionen wurden dabei vernachlässigt. Zum Einen verhinderte die repressive Politik das langfristige Weiterbestehen einer nationalen populären Theaterkultur, zum Anderen scheiterten Theatergruppen an der mangelnden Professionalität, da eine dauerhafte Unterstützung durch Theaterpädagogen ausblieb. Für einen dauerhaften Prozess fehlte die notwendige institutionelle Unterstützung. Das Theaterwesen der chilenischen Universitäten, welches maßgeblich an der Entwicklung einer nationalen populären Theatertradition beteiligt war, wurde während der Militärdiktatur einer radikalen Restrukturierung unterzogen. Das ehemalige *Instituto de Teatro de la Universidad de Chile* (Ituch), wurde durch den politischen Machtwechsel zum *Teatro Nacional*. Mit der Umstrukturierung wurden linksorientierte Intellektuelle durch Theatermacher ersetzt, die dem autoritären Kulturdiskurs folgten. Von nun an sollten vorrangig Klassiker des westlichen Theaters auf die Bühne des *Teatro Nacional* kommen. Theater sollte unter der Diktatur lediglich der Unterhaltung dienen. Mit ihrer liberalistischen Wirtschaftspolitik hatte das Militärregime das kulturelle Schaffen in Chile maßgeblich und dauerhaft beeinträchtigt (vgl. Villegas, 2000: 21, 30, 31).

Die Theatergruppe *Ictus* war eine der wenigen Theatergruppen, die auch nach dem Militärputsch langfristig an der Idee des Populären Theaters festhielt. Ihr Theatersaal *Teatro La Comedia* zog auch die armen und unterdrückten Bevölkerungsschichten weiterhin an. Am 30. März 1985 führte das Theaterensemble dort das Stück *Primavera con una esquina rota*<sup>102</sup> auf, welches eine dramatische Version des gleichnamigen Romans des uruguayischen Autors, *Mario Benedetti* war. Der chilenische Schauspieler *Roberto Parada*, der Mitglied der Kommunistischen Partei war, spielte in diesem Stück den Vater eines politischen Gefangenen. Am Tag der Aufführung wurde die Leiche seines Sohnes *José Manuel Parada* am Flughafen von Santiago gefunden. Sein Sohn zählte zu jenen LehrerInnen, die vom Regime Pinochets ermordet wurden. Trotz dieser schlimmen Nachricht führte Roberto Parada, als Zeichen des Widerstands, das Stück auf (vgl. Lagos-Kassai, 2004: 738, 739 / Villegas, 2000: 26).

---

<sup>102</sup> Dt. Übersetzung: Frühling mit einer zerstörten Ecke

Meine Ausführungen haben gezeigt, dass auch während der Militärdiktatur weiterhin kritische Theaterstücke gespielt wurden. Gesellschaftliche Probleme und ungleiche Machtverhältnisse wurden thematisiert und kritisiert. Dazu wurden unterschiedliche Mittel und Methoden verwendet. In den fünfziger und sechziger Jahren wurde gesellschaftliche Kritik unter demokratischen Bedingungen ausgeübt, während sich kritische TheaterautorInnen der siebziger und achtziger Jahre in einer Militärdiktatur befanden. Mit dem Militärputsch 1973 erfolgte ein radikaler Wandel in der Gesellschaft. Der Begriff „Marginalität“ war unter diesen neuen Rahmenbedingungen anders zu verstehen. Marginalität wurde in den achtziger Jahren nicht nur mehr mit ökonomischen Faktoren in Verbindung gebracht, sondern aufgrund des autoritären Regimes zählten nun auch politisch Andersdenkende zu den Marginalisierten. Den mutigen TheatermacherInnen dieser Zeit, ist es zu verdanken, dass kritisches Theater bestehen bleiben konnte (vgl. Lagos-Kassai, 2004: 737, 738) .

Mit der Tradition des Populären Theaters wurde während der Militärdiktatur jedoch größtenteils gebrochen. Während ab den 1940er Jahren bis zur Regierungszeit Allendes, zum Teil mit institutioneller Unterstützung, aktiv am Aufbau einer populären Theaterkultur gearbeitet wurde, fiel diese dem autoritären Regime Pinochets größtenteils zum Opfer. Bis auf einige Bestrebungen, die sich vorrangig auf die Stadtrandsiedlungen Santiagos beschränkten, endete die Phase des chilenischen populären Theaters in dieser Zeit.

In den 1940er Jahren wurde das Theater als Teil des Modernisierungsprozesses gesehen. Der Staat galt als richtungsweisend für die nationale Kultur. Die Regierungen der 1940er Jahre sahen im Theater einen Beitrag zum sozialen Wandel. Mit sozialem Wandel war von staatlicher Seite der Aufstieg des Mittelstandes gemeint. Der Beginn des modernen Theaters begann mit der Gründung des *Teatro de la Universidad de Chile* in Sanitago im Jahr 1940. Im Jahr 1943 folgte die *Universidad Católica*, ebenfalls in Santiago, mit der Gründung eines Theaterensembles. Der Schlüsselbegriff für die damaligen Regierungen war Modernisierung und bedeutete die Loslösung vom veralteten Theater der spanischen Tradition. Der Wunsch, eine eigene Theatertradition zu entwickeln, wurde von den damaligen Regierungen unterstützt und gefördert. Bei den Erneuerungsmaßnahmen des Theaters sollten „moderne“, europäische

Strömungen aufgenommen werden, wodurch Bertolt Brecht für viele zu einem Vorbild wurde. Nationale Produktionen, Autoren und Themen wurden offiziell gefördert, wodurch DramatikerInnen wie *Jorge Díaz*, *Egon Wolff* und *Isidora Aguirre* zu Klassikern des modernen chilenischen Theaters und zu national und international anerkannten Autoren wurden. Parallel dazu entwickelte sich auch eine populäre Theatertradition, mit einer sozialistisch marxistischen Ausrichtung. Auch wenn diese bis zum Wahlsieg Allendes durch repressive Regierungen einige Bewährungsproben bestehen musste, konnte sie weiterhin aufrecht erhalten bleiben. Erst die Militärdiktatur konnte diese Tradition dauerhaft und langfristig zerbrechen (vgl. Villegas, 2000: 16ff).

Wie von mir gezeigt, konnten sowohl in Chile als auch in Kenia durch staatliche Einflussnahmen Bestrebungen unterbunden werden, mithilfe des Populären Theaters einen sozialen Wandel zugunsten benachteiligter und marginalisierter Bevölkerungsgruppen herzustellen bzw. diese zu unterstützen. Durch die Zerschlagung dieser anfänglich radikalen Phase des Populären Theaters, verloren zukünftige Verfechter ihren Bezugsrahmen. Hinzu kam das Scheitern des Realsozialismus, durch den Zusammenbruch der Sowjetunion. Dadurch wurden AktivistInnen, die eine sozialistische Transformation der Gesellschaft forderten, in ihrer Argumentation zusätzlich geschwächt. Dies erschwert die Arbeit für heute agierende Gruppen, die mit Methoden des Populären Theaters einen sozialen Wandel erzielen wollen (vgl. Kerr, 2005: 191).

#### 3.2.2.2. *LaObra Socioteatral, gefangen im neoliberalen Korsett Chiles*

Auch nach Ende der Militärdiktatur 1990 in Chile, kam es zu einer Fortsetzung der Machtmonopole. Es scheint, als ob Kirche, Rechtsparteien, Militär und Unternehmen ihren Einfluss und ihre Spielräume seit der Demokratisierung noch zusätzlich ausdehnen konnten und heute die Medien und die chilenische Kulturlandschaft beherrschen. Dadurch stößt die Aufarbeitung der Vergangenheit durch das Theater an ihre Grenzen (vgl. Lagos-Kassai, 2004: 754). Im Zuge der 17-jährigen Militärdiktatur implementierte Augusto Pinochet das neoliberalistische Modell in Chile. Es konnte zwar ein Wirtschaftswachstum erzielt werden, doch die Kluft zwischen Arm und Reich wurde immer größer. Bei den Verhandlungen zum

Übergang zur Demokratie wurde von Pinochets Regime sichergestellt, dass das neoliberale Modell nicht verändert werden konnte. Die Verfassung Pinochets ist bis heute in Kraft. Zusätzlich wurde sichergestellt, dass der rechte Flügel im chilenischen Parlament über die notwendige Sperrminorität verfügte, um die neue Regierung *Concertación para la Democracia* (im Folgenden kurz: Concertación) an strukturellen Veränderungen des chilenischen Wirtschafts- und Gesellschaftsmodells zu hindern. Während anfangs die Erleichterung über die Wiedererlangung der Demokratie überwog, wuchs in der chilenischen Bevölkerung erst im Laufe der Jahre die Enttäuschung und Unzufriedenheit mit der Regierungsweise der Concertación, die keine nennenswerten Verbesserungen hinsichtlich der sozialen Ungleichheiten des Landes erzielen konnte. Umso verwunderlicher erscheint die Tatsache, dass sich bisher keine starke Zivilgesellschaft als Front gegen das neoliberale System bilden konnte. Lediglich Gewerkschaften, NGOs und die Mapuche kämpfen bisher, mit einer geringen Anhängerschaft und ohne große Breitenwirkung, gegen das neoliberale System Chiles (vgl. Berger, 2010: 27ff).

Unter diesen Rahmenbedingungen ist es für LaObra Socioteatral schwer, die chilenische Gesellschaft zu einem sozialen Wandel zu mobilisieren. Gisel Sparza berichtet, dass sie ihre Theateraktivitäten ausschließlich in ihrer Freizeit ausüben kann. Hauptberuflich arbeitet sie als Englischlehrerin in einem Gymnasium. Finanzielle Unterstützungen von staatlicher Seite beschränken sich auf vereinzelte Förderungen. Dabei kann jedoch nicht von einer durchgehenden institutionellen Unterstützung gesprochen werden. Der Vorteil dabei ist für Gisel Sparza, dass sie ihre Aktivitäten autonom und unabhängig ausführen kann. Ideologische Unterstützung sucht sich LaObra Socioteatral bei KollegInnen im kulturellen Bereich, wie bereits meine Ausführungen zu den Aktivitäten mit der *Casa Recre@*<sup>103</sup> gezeigt haben. Ein funktionierendes Netzwerk mit Gleichgesinnten der Kulturszene gibt, laut Gisel Sparza, Rückhalt und Kraft. Ebenso erfolgt ein Austausch über Ideen und Ansichten. Geringe finanzielle Unterstützung für ihre Arbeit als Theatergruppe bekommt LaObra Socioteatral von

---

<sup>103</sup> siehe Kapitel „3.1.2.1. LaObra Socioteatral in Chile und ihre Kritik an globalen Machtverhältnissen und an der neoliberalen Politik Chiles“, Seite 105 dieser Arbeit.

der französischen Regierung<sup>104</sup>, wodurch der Aufbau eines Kulturzentrums in Guatemala möglich war. Da diese Unterstützung jedoch bei weitem nicht alle Ausgaben abdeckt, greifen die Mitglieder von LaObra auf persönliche Ersparnisse zurück, um ihre Ideen verwirklichen zu können. Ohne persönliches Engagement wäre die langjährige Arbeit von LaObra nicht möglich, wie Gisel Sparza betont. Die politischen Rahmenbedingungen in Chile seien vielmehr eher ein Hindernis als ein Vorteil. Direkte politische Repressionen hat LaObra bisher in Guatemala erfahren. Dort erhielten sie von VertreterInnen der Gemeinde Ixcán, die ihre bewusstseinsbildenden Maßnahmen nicht guthießen, Morddrohungen. Unterstützt von den dort ansässigen NGOs, ließ sich LaObra jedoch nicht einschüchtern und setzten ihre Arbeit bis zum heutigen Tag fort. Diese Erfahrungen waren für Gisel ein Schlüsselereignis in den Jahren ihrer Theaterarbeit. „*Eres capaz, o no eres?*“<sup>105</sup>, fragte sich Gisel Sparza während dieser schwierigen Phase. Es stellte sich als harte Bewährungsprobe für die populäre Theatergruppe heraus, trotz der Einschüchterungsversuche an ihren Zielen festzuhalten (vgl. Sparza Sepúlveda, 2009: Interview 08.11.2009).

Ein weiteres Problem stellt für LaObra die Entpolitisierung des chilenischen Theaters seit Wiedereinführung der Demokratie dar. Das politische und Populäre Theater sieht sich, laut Gisel Sparza vor der großen Herausforderung, dieser Entpolitisierung entgegenzuwirken. Die Auswirkungen des Neoliberalismus seien für den Großteil der chilenischen Bevölkerung verheerend und drückten sich in Armut, Verschuldung und dem elitären Bildungs- und Gesundheitswesen aus. Die Bewegung des Populären Theaters kann, der offiziellen Theaterlinie zum Trotz, ein starkes Instrument sein, das politische Bewusstsein in der Bevölkerung zu wecken bzw. zu stärken (vgl. Sparza Sepúlveda, 2009: Interview 08.11.2009).

Während der Militärdiktatur, Anfang der 1980er Jahre hatte das regimekritische Theater (gegen Pinochets Politik) seinen Höhepunkt erreicht. Bereits gegen Ende der 1980er Jahre nahm jedoch die Zahl jener Stücke ab, die sich kritisch mit der Diktatur auseinandersetzten. Auch nach Wiedereinführung der Demokratie, wurde von der neuen Regierung der

---

<sup>104</sup> Wie eingangs erwähnt, gibt es auch in Frankreich einen Standort von LaObra Socioteatral.

<sup>105</sup> Dt. Übersetzung: „Bist du dazu imstande, oder nicht?“ (Auszug aus Interview mit Gisel Sparza, 08.11.2009)

Concertación dem sozialkritischen Theater der Rücken gekehrt, um neue Theaterströmungen, wie beispielsweise das experimentelle Theater zu fördern. Es wurde nach einem Theater gesucht, das interne Konflikte verschweigt. Dies hatte eine Enthistorisierung im offiziellen Theater Chiles zur Folge. Zum Teil gab es zwar noch Aufführungen, die die Zeit der Militärdiktatur aufarbeiteten, doch die neue Regierung bevorzugte, dass innovative Stücke aus dem Ausland und Klassiker des chilenischen Theaters aus den 1960er Jahren auf den Theaterbühnen Chiles gezeigt wurden. Bald wurde deutlich, dass die Concertación eine Politik verfolgte, die sich nicht mit der Militärdiktatur und den begangenen Verbrechen auseinandersetzen sollte. Offensichtlich beinhaltete die Aufarbeitung der 17-jährigen Militärdiktatur ein zu großes Konfliktpotential. Dieser Herausforderung zu begegnen, verabsäumte die Concertación während ihrer gesamten Regierungszeit. Im chilenischen Theaterwesen spiegelt sich diese Politik wider (vgl. Villegas, 2000: 31ff).

Mittlerweile wird das chilenische Theater großteils auf privat finanzierte Aufführungen reduziert. Dadurch sind Theaterensembles einerseits auf Eintrittsgelder und andererseits auf billige Arbeitskräfte angewiesen. Da die Theaterkultur staatlich nicht regelmäßig subventioniert wird, richtete das Erziehungsministerium eine Fördermöglichkeit (Fondart) ein, um Mittel für die Aufführung von Stücken zu vergeben. Dadurch sollte auch ein Gegenpol zu den privat geförderten Mitteln von nicht-staatlichen Unternehmen geschaffen werden. Ein zusätzlich hemmender Faktor für die chilenische Theaterkultur ist die hohe Arbeitsbelastung der Chilenen, die bei ungefähr 40 % über jener der Industrieländer liegt. Dies bedeutet für die Mittelschicht, dass sie oft mehrere Arbeitsstellen haben, um ihren Konsumstandard aufrecht erhalten zu können. Durch Mehrfachbelastung und Haushaltsführung bleibt nur wenig Zeit und Geld für Theaterbesuche (vgl. Lagos-Kassai, 2004: 745, 746).



### 3.3. Das Populäre Theater im Kontext der Entwicklungspolitik – „*A world free of poverty?*“<sup>106</sup>

Im Folgenden gehe ich auf den Zusammenhang zwischen Entwicklungspolitik und Populärem Theater ein und diskutiere dabei, welche Rolle Akteure der Entwicklungszusammenarbeit<sup>107</sup> bei der Transformation des Populären Theaters von einer anfangs radikalen zu einer mittlerweile gemäßigten Bewegung spielten. Anhand meiner beiden Fallbeispiele Kenia und Chile analysiere ich, wie sich der Einfluss der Entwicklungszusammenarbeit in der Praxis ausdrückt.

*„More than half the people of the world are living in conditions approaching misery. ... Their poverty is a handicap and a threat both to them and to more prosperous areas. ... I believe that we should make available to peace-loving peoples the benefits of our store of technical knowledge in order to help them realize their aspirations for a better life. ... What we envisage is a program of development based on the concepts of democratic fair dealing. ... Greater production is the key to prosperity and peace. And the key to greater production is a wider and more vigorous application of modern scientific and technical knowledge.“* (Harry S. Truman in: Fischer u.a., 2004: 14,15)

Diese Passage aus der Antrittsrede des wiedergewählten US-Präsidenten *Harry S. Truman* am 20. Jänner 1949 gilt für viele als offizieller Beginn der internationalen Entwicklungspolitik. Die Strategie zur Überwindung der Armut sollte sein, den „amerikanischen Weg“ zu globalisieren und somit in alle Weltregionen zu exportieren (vgl. Fischer u.a. 2004: 16, 17).

Im *Lexikon Dritte Welt* ist von Dieter Nohlen folgende Definition zu Entwicklungspolitik zu

---

<sup>106</sup> Dieser Satz wurde von der Weltbank geprägt. Vgl. dazu: **World Bank Group** (2007): Working for a world free of poverty. World Bank Group Brochure. URL: <http://siteresources.worldbank.org/EXTABOUTUS/Resources/wbgroupbrochure-en07.pdf>. Zugriff: 08.02.1012

<sup>107</sup> Definition Entwicklungszusammenarbeit nach Dieter Nohlen im *Lexikon Dritte Welt*: „Entwicklungszusammenarbeit besteht darin, dem Empfängerland zusätzliche Ressourcen zur Verfügung zu stellen, d.h. Ressourcen, die über diejenigen hinausgehen, die es selbst beschaffen kann, sei es im eigenen Land, sei es durch kommerzielle außenwirtschaft. Transaktionen.“ (Nohlen, 2002: 264)

finden:

*„Unter Entwicklungspolitik ist die Summe aller Mittel und Maßnahmen zu verstehen, die von Entwicklungsländern und Industrieländern eingesetzt und ergriffen werden, um die wirtschaftliche und soziale Entwicklung der Entwicklungsländer zu fördern, d.h. die Lebensbedingungen der Bevölkerung in den Entwicklungsländern zu verbessern.“* (Nohlen, 2002: 235)

Ähnliche Definitionen sind auch in weiteren Lexika zu finden. Diese haben gemeinsam, dass die sozialen und wirtschaftlichen Bedingungen verbessert werden sollten und diese Herausforderung von „Industrie- und Entwicklungsländern“ gemeinsam bewältigt werden solle. Um den Anspruch zu untermauern, in einem kollektiven und gleichberechtigten Prozess zusammenzuarbeiten, erfolgte eine Sensibilisierung im Umgang mit Begrifflichkeiten, was zur Folge hatte, dass der Begriff „Entwicklungshilfe“ durch „Entwicklungszusammenarbeit“ ersetzt wurde (vgl. Nuscheler, 2005: 76) .

Dies änderte in der Praxis jedoch wenig an der paternalistischen Vorgehensweise der Länder des Nordens, wie ich im Folgenden erläutere. Wenn wir über globale Verhältnisse sprechen, wird die Welt in eine nördliche und südliche Hemisphäre geteilt. Während der Norden für Fortschritt und Reichtum, also für „entwickelt“ steht, wird in der Entwicklungspolitik von einem „unterentwickelten“ Süden gesprochen, in welchem abgesehen von einer kleinen Elite Armut, Hungernöte oder gar Elend herrschen. Auch wenn keine Einigkeit darüber herrscht, wie Entwicklung genau zu definieren sei, kann als kleinster gemeinsamer Nenner die Beseitigung des schlimmsten Elends genannt werden. Mit *„Our dream: A world free of poverty“* bringt die Weltbank diese Sicht auf den Punkt.<sup>108</sup> Entwicklung sollte jedoch über die

---

<sup>108</sup> vgl. dazu Homepage der Weltbank. URL: <http://www.worldbank.org/>. Zugriff: 08.02.2012.

**Marshall**, Katherine (2002): Journeys Towards Global Citizenship: Ethics of Poverty and Development. Salzman Lecture, October 27, 2002. URL:

<http://web.worldbank.org/WBSITE/EXTERNAL/EXTABOUTUS/PARTNERS/EXTDEVIALOGUE/0,,contentMDK:20359096~menuPK:64192472~pagePK:64192523~piPK:64192458~theSitePK:537298,00.html>. Zugriff: 08.02.2012.

**World Bank Group** (2007): Working for a world free of poverty. World Bank Group Brochure. URL:

<http://siteresources.worldbank.org/EXTABOUTUS/Resources/wbgroupbrochure-en07.pdf>. Zugriff: 08.02.1012.

Sicherstellung des puren Überlebens hinausgehen, sind sich die Akteure einig. Wohin genau diese Entwicklung für die Länder des Südens führen solle, darüber herrscht weiterhin Uneinigkeit bzw. sind die Aussagen dazu sehr vage und uneinheitlich formuliert. Während zu Beginn der Entwicklungspolitik<sup>109</sup> einhellige Zustimmung und große Euphorie herrschte, sind die derzeitigen Lebensverhältnisse in den meisten Regionen des „Südens“ nur allzu ernüchternd. Mit Unterstützung der Entwicklungszusammenarbeit sollte es den Ländern des Südens ermöglicht werden, durch einen Prozess des Aufholens, das ökonomische Niveau Westeuropas und Nordamerikas zu erlangen. Dabei wurde davon ausgegangen, dass die Kluft zwischen Arm und Reich unter kapitalistischen Bedingungen geschlossen werden könne. Der Kapitalismus galt als Voraussetzung für die Überwindbarkeit der absoluten Armut und gleichzeitig sollte das warenproduzierende System des Nordens übernommen werden, was bedeutete, dass Entwicklung mit einer Steigerung der Produktivität einhergehen sollte (vgl. Fischer u.a.: 2004: 13).

Ein grundlegendes Problem dieses Konzeptes stellen jedoch die „Grenzen des Wachstums“ dar, wie im Laufe der Jahrzehnte immer deutlicher wurde und wie *Walter Schicho* und *Barbara Nöst* aufzeigen. Zwar ist seit den 1970er Jahren bekannt, dass ein weltweit ausgeglichener Lebensstandard bei den derzeit vorhandenen Ressourcen und Techniken nicht erreicht werden könne, wenn der ökonomisch besser gestellte Norden nicht auf Teile seines Reichtums verzichtet; dennoch rücken Akteure der Entwicklungspolitik nur zögerlich von Wachstumsstrategien ab und ignorieren fast gänzlich die Möglichkeiten der Umverteilung (vgl. Schicho / Nöst, 2004: 48). Weiterhin gilt die Nachahmung kapitalistischer Systeme des Nordens als sicherster Garant für die Überwindbarkeit von Armut und Elend im Süden (vgl. Fischer, Hödl, Parnreiter, 2004: 13).

In den 1980er Jahren wurde von feministischen Organisationen des Südens der Begriff „*empowerment*“ eingeführt, welcher von den internationalen Finanzinstitutionen<sup>110</sup> und den westlichen Geberländern aufgegriffen wurde und dadurch rasche Verbreitung in bestehenden

---

<sup>109</sup> Vgl. dazu die Rede von Harry S. Truman, Seite 137 dieser Arbeit.

<sup>110</sup> Internationaler Währungsfonds (IWF) und Weltbank

Konzepten der Entwicklungspolitik fand, ohne jedoch die Beteiligten auch tatsächlich mit Macht zu versehen (vgl. Schicho / Nöst, 2004: 49).

Für meine Analyse ist diesem Aspekt besondere Aufmerksamkeit zu schenken, da sich die Methoden des Populären Theaters eignen, um das angeschlagene Image der Entwicklungspolitik zu verbessern, ohne dass die „mächtigen“ Akteure tatsächlich von den eigenen Zielen und Vorstellungen abrücken müssten. Wie *Bea Gomes* kritisch zu bedenken gibt, ist das System der Entwicklungspolitik von Asymmetrien der Machtverhältnisse zwischen Gebern und Empfängern geprägt, was sich auch in den Kommunikationssituationen widerspiegelt. Im Kontext der Entwicklungspolitik treffen Personen aus unterschiedlichen Kulturen mit unterschiedlichen sozialen Hintergründen aufeinander. Oft wird den interkulturellen Aspekten der Zusammenarbeit nicht die notwendige Aufmerksamkeit geschenkt, was zur Folge hat, dass in der Geber-Empfänger-Kommunikation ein Überlegenheitsgefühl auf Seite der Geber entsteht, das sich im dominanten Verhalten gegenüber den Empfängern ausdrückt und bestehende Dominanzbeziehungen (re)produzieren kann. Sprache und Diskursmodelle sind von den Geberkommunikationsmustern geprägt, was bedeutet, dass die Gestaltung der Kommunikation von den Gebern gesteuert wird (vgl. Gomes, 2004: 21, 22).

Da sich in der Praxis der Entwicklungszusammenarbeit, unter anderem durch die eben geschilderten Kommunikationsprobleme, viele Misserfolge ergeben, entstehen immer mehr Initiativen, um die Kommunikation mit der „Basis“ zu erleichtern. Bereits die Modernisierungstheorien<sup>111</sup> gingen davon aus, dass Kultur von großer Bedeutung für Entwicklung sei, jedoch war die These vorherrschend, dass die vorhandene Kultur in den Empfängerländern hinderlich für deren Entwicklung sein könne. In diesem Zusammenhang galt die Kenntnis der lokalen Kultur als Voraussetzung für entwicklungspolitische Erfolge. Die Kultur der Empfängerländer solle verändert werden, doch könne dies nur gelingen, wenn ausreichend Wissen über lokale Kulturen vorhanden sei. Diese eurozentristische Haltung sprach den „fremden“ Kulturen jegliche Qualitäten ab, und es galt diese im Sinne der

---

<sup>111</sup> vgl. dazu Seite 84 dieser Arbeit

Entwicklungspolitik zu verändern. In der heutigen internationalen Entwicklungszusammenarbeit ist dieser eurozentristische Ansatz durchaus weiterhin vorherrschend, wenn auch nicht mehr so offensichtlich ausgesprochen wie früher. In der Praxis der Entwicklungszusammenarbeit kommt es auf Seite der Empfänger nicht selten zu Resignation und (heimlicher) Sabotage von Entwicklungsprojekten, wenn diese in Entscheidungsprozesse nicht miteinbezogen werden. Dieses Verhalten wird von *Gerald Faschingeder* als „defensive Kommunikation“ bezeichnet und verhindert nachhaltige Erfolge im Rahmen der Entwicklungszusammenarbeit. Eine logische Schlussfolgerung der Geberländer und -institutionen müsste demnach die stärkere Berücksichtigung von Kultur als Entwicklungsfaktor sein.

Um Missverständnisse in der Entwicklungszusammenarbeit zu verhindern, zeichnet sich bei EntwicklungsexpertInnen die Tendenz ab, sich interkulturelle Kompetenzen – mit Hilfe von Workshops – anzueignen. Durch angeeignetes Wissen über das neue kulturelle Umfeld bestehe immerhin die Chance, Entwicklungsprojekte nachhaltig zu implementieren. Zusätzlich kann es die alltägliche Arbeit von EntwicklungshelferInnen erleichtern. Ob Projekte dann tatsächlich im Sinne der lokalen Bevölkerung realisiert werden bzw. ob großräumige Strukturen aufgebrochen werden, welche die ungleichen Beziehungen zwischen den Ländern des Nordens und des Südens prägen, ist jedoch weiterhin kritisch zu hinterfragen. Das Wissen und Verstehen von lokalen Kulturen kann auch die missbräuchliche Instrumentalisierung fördern, indem das angeeignete Wissen dazu genutzt wird, um eigene ökonomische Interessen durchzusetzen. Da Projekte unter dem Deckmantel des Interesses für neue Kulturen durchgeführt werden, fällt es kritischen Akteuren zusätzlich schwerer, diese Instrumentalisierungen zu entlarven (vgl. Faschingeder, 2004a: 203ff).

Diese kritischen Überlegungen sind unbedingt einzubeziehen, wenn Interaktionen zwischen TheateraktivistInnen des Populären Theaters und Akteuren der Entwicklungszusammenarbeit – in diesem Fall vorrangig NGOSs - analysiert werden. Die verbesserte Kommunikation mit der Basis, durch das Theater, erleichtert es meiner Meinung nach den Akteuren der Geberländer, eigene Ziele mit dem Vorwand einer „Schein-Partizipation“ durchzusetzen. Die immer stärkere Inkorporation von populären Theatermethoden durch die internationale

Entwicklungspolitik ist somit als Gefahr für die Radikalität des Populären Theaters zu werten. Besonders dann, wenn die Themen von den Gebern vorgeschrieben werden und sie auch die Finanzierung von Theaterprojekten übernehmen. Auch wenn lokale NGOs mit den Methoden des Populären Theaters arbeiten, muss stets hinterfragt werden, mit welchen internationalen Entwicklungsagenturen sie kooperieren und von welchen Akteuren Entwicklungsprojekte finanziert werden. *Barbara Santos* ruft in diesem Zusammenhang in Erinnerung, dass finanzielle Unterstützung zwar oft notwendig ist, dass die Finanzierung jedoch nicht die revolutionäre Essenz der Theaterarbeit im Keim ersticken dürfe, da die Emanzipation weiterhin das vorrangige Ziel des Theaters bleiben muss und nicht behindert werden darf. Die Anpassung des Theaters an westliche Interessen müsse unbedingt verhindert werden (vgl. Santos, 2011: 268).

### **3.3.1. Akteure der Entwicklungspolitik: Westliche Geberländer als Finanzierungsquelle von Entwicklungsprojekten**

Bei der Diskussion um die Entwicklungspolitik muss die Frage nach den Akteuren kritisch reflektiert werden. Wie aus dem Zitat Trumans<sup>112</sup> hervorgeht, wurde die Entwicklungspolitik von westlichen Akteuren ins Leben gerufen. Demnach muss der Entwicklungsbegriff als fremdbestimmt und als ein dem Süden aufgezwungenes Modell gewertet werden. Regionale Kontexte werden nicht berücksichtigt und zusätzlich wäre auch zu hinterfragen, ob das kapitalistische System des Nordens noch aufrecht erhalten bleiben könne, wenn dem Süden mithilfe von Entwicklungspolitik tatsächlich der „fortschrittliche Aufstieg“ gelänge. Des Weiteren weist Truman in seiner Antrittsrede darauf hin, dass Entwicklungspolitik ausschließlich für *peace-loving-peoples* Entwicklung und Fortschritt bringen solle. Im Kontext des Kalten Krieges sind diese Gruppen als „nicht-revolutionär“ bzw. „antikommunistisch“ zu lesen. Um die Länder des Südens ideologisch an sich zu binden, und im Zuge des Kalten Krieges nicht an die Sowjetunion zu verlieren, musste dem sozialistischen Modell ein Gegenmodell entgegengesetzt werden. Sozial benachteiligten Gruppen musste – zumindest theoretisch – die Möglichkeit in Aussicht gestellt werden, im Rahmen des Kapitalismus Armut und Elend überwinden zu können. In diesem Zusammenhang ist die

---

<sup>112</sup> Seite 137 dieser Arbeit

Entwicklungspolitik als instrumentalisierendes Modell zu sehen, bei welchem die westlichen Akteure bestimmen, in welcher Form und zu welchem Zweck die Entwicklungszusammenarbeit eingesetzt wird (vgl. Fischer, Hödl, Parnreiter, 2004: 13).

In der Entwicklungszusammenarbeit (im Folgenden kurz EZA) können sowohl Organisationen als auch Individuen tätig sein. Durch Interaktion und Zusammenarbeit entstehen zwischen unterschiedlichen Akteuren Netzwerke mit spezifischen Ausrichtungen. In Entwicklungsorganisationen zusammengeschlossene Akteure (staatlich oder auch nichtstaatlich) sind für die Durchführung von Entwicklungsprojekten zuständig. Dies beinhaltet die Planung, Finanzierung, Realisierung, Begleitung und Evaluierung von Projekten. Bei den Entwicklungsorganisationen ist noch die Unterteilung in „Geber- und Empfängerländer“ sinnvoll, da ihre Zusammenarbeit von einer asymmetrischen Beziehung gekennzeichnet ist. Zu groß ist die Abhängigkeit der südlichen Entwicklungsorganisationen von externen Finanzierungen aus dem Norden. Diese werden durch staatliche Entwicklungshilfebeiträge der Geberländer, durch private Spenden oder durch finanzielle Zuschüsse von internationalen Organisationen bereitgestellt.

Den „Überbau“ dieser Entwicklungsorganisationen bilden staatliche Institutionen oder Organisationen, sowohl im Süden als auch im Norden, welche die Entwicklungspolitik bestimmen bzw. gestalten und Finanzierungsmittel zur Verfügung stellen und darüber hinaus den Entwicklungsorganisationen Projekte vermitteln (vgl. Schicho / Nöst, 2004: 54ff).

### **3.3.2. NGOs<sup>113</sup> als Partner im Theatersektor**

Bereits in der frühen radikalen Phase des Populären Theaters, kam es zur Interaktion zwischen außerafrikanischen TheateraktivistInnen und NGOs. In dieser frühen Welle sympathisierten diese NGOs größtenteils mit radikalen, sozialistischen Projekten und Programmen und unterstützen die Idee der Volksbildung mithilfe des Theaters. NGOs stiegen im Laufe der letzten Jahrzehnte als bedeutende Finanzierungsquellen für Theaterprojekte auf.

---

<sup>113</sup> NGOs: Non-Governmental-Organisation. Im Deutschen: NRO – Nicht-Regierungs-Organisationen.

Mit Zusammenbruch der Sowjetunion stieg jedoch die westliche Kontrolle über Ausgaben für entwicklungspolitische Maßnahmen, was sich auf die Arbeit der NGOs stark auswirkte. Immer mehr NGOs wurden von westlichen Geldgebern finanziert, die äußerst wachsam gegenüber ideologischer Parteinahme wurden. Die radikale, systemverändernde Arbeit galt es zu verhindern. Hierfür wurden Themen und Durchführung der Projekte von westlichen Geldgebern vorgegeben. Bestehende Klassenverhältnisse oder das globale Marktsystem sollten nicht weiter kritisch hinterfragt werden, stattdessen sollte sich die Arbeit der NGOs im Rahmen des Populären Theaters darauf konzentrieren, die auffälligsten negativen Auswirkungen globaler Strukturen etwas zu verbessern. Neue Themen, wie „Gender-Sensibilität“ wurden eingeführt, ohne sich jedoch fundiert mit den Gegebenheiten in den konkreten Regionen auseinanderzusetzen. Bei der Arbeit mit dem Populären Theater profitieren Geldgeber und NGOs vom positiven Image welches das Populäre Theater hat. Immerhin weckt die Arbeit mit dem TdU oder ähnlichen Theatermethoden den Anschein eines gleichberechtigten, partizipatorischen Ansatzes in der EZA (vgl. Kerr, 2005: 191).

Mit Bezugnahme auf das TdU erläutert Thomas Haug, dass der Einsatz des Theaters im EZA-Bereich ein Machtgefälle zwischen „allmächtigen“ externen TheaterexpertInnen und „ohnmächtigen“ einheimischen Bedürftigen erzeuge. Externe TheaterexpertInnen sollen im Rahmen der EZA dabei helfen, die Lebensbedingungen der Menschen im „Süden“ zu verbessern. Der Begriff „Hilfe“ – insbesondere Hilfe die von Außen kommt – erzeugt jedoch eine gewisse Ambivalenz bzw. Widersprüchlichkeit. Hilfsbedürftigkeit wird von außen definiert und diagnostiziert, und parallel dazu werden vorgefertigte Lösungskonzepte vorgelegt. Dies widerspricht deutlich den Grundsätzen des TdU, die besagen, dass die Diagnose der Unterdrückung und Lösungskonzepte individuell und eigenständig erarbeitet werden müssen. Nur so können langfristige Abhängigkeitsverhältnisse verhindert werden (vgl. Haug, 2005: 13ff).

Auch in den Ländern des Nordens kommt es vor, dass im sozialen Bereich die Methoden des TdU eingesetzt werden, um ein vorgefertigtes Endergebnis, wie „Nein, zu Alkohol“ zu erzielen. Dieser Einsatz des TdU lässt wenig bis keinen Raum für Diskussion und Austausch, und das dialogische Lernprinzip wird nicht angewendet. Darüber hinaus sind solche Projekte



und Programme oft sehr kurzfristig angesetzt. Da das TdU jedoch als Prozess zu verstehen ist, bedarf es ausreichend Zeit, um die Methoden auch tatsächlich erfolgreich anwenden zu können (vgl. Staffler, 2006: 3).

Die allgemeinen Erläuterungen haben einen Einblick in die Probleme der Zusammenarbeit zwischen dem afrikanischen Populärem Theater und der extern initiierten EZA gegeben. Im Folgenden wird darauf anhand der Entwicklungen in Kenia und Chile konkret eingegangen.

### **3.3.3. Kenia – Aus Populärem Theater wird *Theatre for Development* (TfD) / Entwicklungstheater**

In den frühen 1980er Jahren begannen in Afrika europäische Akteure der EZA, die Methoden des Populären Theaters in ihre Programme aufzunehmen. Aus dem afrikanischen Populären Theater wurde das *Theatre for Development* (im Folgenden kurz: TfD) bzw. das Entwicklungstheater, wie *Thomas Riccio* darstellt. Die Entwicklung des TfD war zum Teil eine Antwort auf die großen sozialen, ökonomischen und politischen Herausforderungen vor denen die „neuen Nationen“ nach Erlangung der politischen Unabhängigkeit, standen. Populäres Theater hatte sich gerade in den 1970er Jahren als effektives Medium zur Kommunikation, Bildung und Mobilisierung erwiesen. Als die Folgen der Strukturanpassungsprogramme immer schwerwiegender für die Bevölkerung wurden, begann sich auf Basis des Populären Theaters, das TfD immer stärker zu etablieren. In Kenia und anderen Ländern Afrikas war die Entwicklung zu einer „Nationhood“ sehr turbulent verlaufen und wurde von Gewalt, Diktaturen, Staatsstreichen, Vetternwirtschaft, Korruption und Fehlentscheidungen begleitet. Nach jahrelanger Ausbeutung und Unterdrückung sahen sich die Länder mit der Herausforderung konfrontiert, sich als politisch unabhängige Nationen zu etablieren. Dabei entstanden jedoch neue, subtilere Formen von Abhängigkeit. Die Antwort der westlichen Länder, der Sowjetunion und Chinas kam in Form von Entwicklungshilfe, welche zwar finanzielle Unterstützung bedeutete, jedoch gleichzeitig an viele Auflagen gebunden war. Im Zuge des Kalten Kriegs und des Ideologiekampfes zwischen Ost und West wurden afrikanische Länder zu Schachfiguren zwischen der sozialistischen und kapitalistischen Ideologie.

Das Entwicklungstheater baut auf dem Populären Theater auf, doch unterscheidet es sich von Letzterem wesentlich in zwei Punkten:

Erstens wurde das Entwicklungstheater von „nicht-afrikanischen“ Akteuren in Gang gesetzt, welche gleichzeitig die Leitung der Aktivitäten übernommen hatten. Das bedeutet, dass neue Akteure hinzugekommen waren. Im Rahmen der EZA bedienten sie sich der Methoden des Populären Theaters. Theaterexperten wurden und werden ausgebildet und sollten die Gemeinschaft aktivieren und anleiten.

Zweitens unterscheidet sich das TfD vom Populären Theater dadurch, dass die Problemlösung im Mittelpunkt steht. Die gemeinsame Erarbeitung von Problemen und deren Ursachen wird vom TfD vernachlässigt, stattdessen sollten mithilfe des TfD Lösungen erarbeitet werden, die von externen Akteuren bereits vorgegeben wurden.

*Opiyo Mumma*<sup>114</sup> erklärt, dass TfD und Populäres Theater gemein haben, dass sie die Charakteristiken von indigenem *Community Theatre* bzw. von afrikanischer Performance anerkennen und diese in ihre Theaterarbeit integrieren. Wo jedoch TfD anstelle des Populären Theaters zum Einsatz kommt, wird es von einem Team von nicht-afrikanischen Theaterexperten angeleitet und ausgeführt. Somit sind diese für den gesamten Theaterprozess hauptverantwortlich. Sie führen die Bevölkerung an die Theatermethoden heran und ermöglichen dieser die Teilnahme an den von ihnen angeleiteten Theateraktivitäten. Akteure von Entwicklungstheater arbeiten mit einer Reihe von Entwicklungsagenturen und –organisationen zusammen bzw. mit Zwischenorganisationen. Die Aufgabe von Entwicklungstheater-Akteuren ist es, mit diesen Organisationen im Sinne der Entwicklungshilfe zu arbeiten und ihnen den Zugang zur Bevölkerung zu erleichtern und bestimmte - die Gemeinschaft betreffende - Themen mithilfe des Theaters zu bearbeiten. Häufige Themen sind dabei Ernährung, Lese- und Schreibkenntnisse, Gesundheit, HIV/Aids, Umwelt, Hygiene und Landwirtschaft. Diese Art von Theater unterscheidet sich von traditionellem oder indigenem Theater, indem es nicht vorrangig um die Performance selbst geht. Bei indigenem Theater stehen die ästhetischen Elemente im Vordergrund wie bereits

---

<sup>114</sup> Theaterpraktizierender, der sich an der Universität von Nairobi wissenschaftlich mit Afrikanischem Theater auseinandergesetzt hat; siehe Seite 58 dieser Arbeit.

erläutert wurde.<sup>115</sup>

Das Entwicklungstheater arbeitet verstärkt mit Gesang und Tanz und wendet sich dabei etwas von klassischen Formen des afrikanischen Theaters ab. Lieder sind dabei meist sehr einfach in ihrer Struktur, dadurch leicht einzuprägen und mit einer klaren Aussage ausgestattet. Die Lieder werden von den TheatermacherInnen komponiert und zusammen mit dem Publikum gesungen. Bei den Entwicklungstheater-Praktizierenden ist zwischen verschiedenen Akteuren zu unterscheiden. Zum Einen gibt es staatliche Agenturen, die mit internationalen Organisationen zusammenarbeiten, zum Anderen sind auch autonom praktizierende TheateraktivistInnen im Feld des Tfd tätig (vgl. Riccio, 2007: 142).

Zusätzlich zu TheaterexpertInnen sind an solchen Projekten u.a. auch Mitglieder der Gemeinschaft, Schulkinder, Krankenschwestern und -pfleger, Angestellte des Gesundheitsamtes und EntwicklungshelferInnen beteiligt. ExpertInnen des Tfd sehen ihre Aufgabe darin, Mitglieder einer Gemeinschaft in Theaterprojekte einzubeziehen, um ihnen dabei zu helfen ihre Probleme zu bewältigen. Unter den TheateraktivistInnen befinden sich oft politisch motivierte Menschen, die „grassroots“ Aktivitäten fördern und versuchen, die Teilnehmenden eines Projektes auf gleichberechtigte Weise einzubeziehen. Da die Finanzierung solcher Projekte jedoch von internationalen NGOs, staatlichen Organisationen, Universitäten oder Entwicklungsagenturen stammt, ist dieser Ansatz in der Praxis nur schwer durchführbar. Akteure des Tfd definieren dieses selbst als „bottom-up“ Initiative, die TeilnehmerInnen dazu ermächtigen soll, ihre eigenen Anliegen artikulieren zu können (vgl. Riccio, 2007: 143). David Kerr merkt hier jedoch an, dass Tfd nicht die Macht besitze, Probleme wie institutionalisierte Ausbeutung durch Regierungen oder Korruption zu bekämpfen. Auch kann es passieren, dass es zur Zensur von ausgearbeiteten Tfd Stücken kommt und diese erst gar nicht aufgeführt werden dürfen (vgl. Kerr, 1995: 170, 171 / Riccio, 2007: 143).

---

<sup>115</sup> Vgl. dazu Kapitel „2.3.1.3. Entwicklung und Bedeutung des Populären Theaters – von Community Theatre zu Popular Theatre“, Seite 58 dieser Arbeit

### 3.3.3.1. *Amani Peoples Theatre (APT) – Ein aktuelles Beispiel für Tfd*

Zur Veranschaulichung des Tfd analysiere ich die Theatergruppe *Amani Peoples Theatre* und arbeite Probleme heraus, die dazu beitragen, dass dem Populären Theater die radikale Basis entzogen wird.

Amani Peoples Theatre ist eine kenianische Entwicklungstheatergruppe. Sie sieht sich in ihren Aktivitäten in der Tradition von Augusto Boal und Paulo Freire handeln. Der Programmfokus liegt dabei auf folgenden drei Bereichen

- Juvenile Crime Prevention
- Participatory Child Rehabilitation
- Inter religious Dialogue and Political Democratization.<sup>116</sup>

Für APT ist Dialog eine Schlüsselkategorie um einen Ermächtigungsprozess zu ermöglichen. Die Beteiligten sollen selbst Kunst und Kultur machen und nicht länger Objekte von Kulturprojekten sein. Die Lust auf Aktivität und Interaktion soll durch die Theater Techniken Boals in den TeilnehmerInnen geweckt werden. Es stellt sich jedoch die Frage, ob APT tatsächlich im Sinne eines Befreiungstheaters handelt, wie es TheateraktivistInnen in der frühen Phase des Populären Theaters entwickelten. Auf der Homepage ist gleich zu Beginn angeführt, dass APT von einer Reihe von Geberorganisationen finanziert wird um ihre Theateraktivitäten anbieten zu können. Schon aus dem Titel des Bereiches „Juvenile Crime Prevention“ geht hervor, dass ein bestimmtes Endergebnis mithilfe von Theater erreicht werden soll. Es bleibt fraglich, wie viel Raum hier tatsächlich noch für Reflexion und kritische Auseinandersetzung bleiben kann bzw. ist zu hinterfragen, ob Ursachen erforscht und in einen gesamtgesellschaftlichen Kontext gesetzt werden.

Gegründet wurde APT 1994 von einer Gruppe von afrikanischen TrainerInnen in den Bereichen „Conflict Transformation“, „Peace-Building“ und „Community Development“. Die

---

<sup>116</sup> Amani Peoples Theatre, Homepage. URL: <http://www.aptkenya.org/programs.html>. Zugriff: 08.02.2012.

Initiative ging von Michael Owiso, Jugendkoordinator bei *People for Peace in Africa*<sup>117</sup>, als Antwort auf die Gewaltanwendungen bei Einführung des Mehrparteiensystems im Jahr 1992 in Kenia aus.<sup>118</sup>

David Kerr behauptet, dass die Absichten zu Beginn des Entwicklungstheaters durchaus gut waren, da im Idealfall die Aktivitäten des TfD zu „Empowerment“ der unterdrückten Bevölkerungsgruppen und zu Bildung führen könnten. Probleme können im Rahmen von TfD-Workshops identifiziert, und in weiterer Folge kann nach Lösungen gesucht werden. Eine der Hauptprobleme des TfD ist jedoch, dass die Initiative nicht direkt von den Betroffenen ausgeht, sondern von „Experten“, welche die Problemlage der TeilnehmerInnen identifizieren. Ein weiteres Problem ist die enge Zusammenarbeit von TfD-Praktizierenden mit Geberorganisationen und/oder mit der Regierung, die dadurch die Möglichkeit erhalten, Einfluss auf die Themen der Theaterarbeit zu nehmen (vgl. Kerr, 1995: 158ff, 171 / Riccio, 2007: 144).

*„Most of the nations in which the workshops took place had a history of collaboration between political and economic elites. As long as the government was closely monitoring these theatre experiments there was no likelihood of drama being used for creating genuine solidarity of peasants and workers against oppression. Instead, theatre was used to legitimate existing power structures by providing a semblance of government participation in grass-roots cultural movements.“* (Kerr, 1995: 159, 160)

Afrikanische Regierungen, die nach der Erreichung der politischen Unabhängigkeit mit vielen neuen Herausforderungen kämpften, und auch internationale Finanzierungsorganisationen, identifizierten TfD rasch als vertrauenswürdige Medium um unterschiedlichste Themen zu bearbeiten. Darunter fielen Familienplanung, Impfungen, Kindesmissbrauch, landwirtschaftliche Anbaumethoden, Bodenerosion, politische und administrative Korruption.

Internationale Geberagenturen wie UNICEF oder OXFAM sahen in TfD eine ideale

---

<sup>117</sup> Homepage <http://peopleforpeaceafrica.org/> Zugriff 08.02.2012.

<sup>118</sup> Vgl. dazu Amani Peoples Theatre, Homepage. URL: <http://www.apkenya.org/whoweare.html> Zugriff: 08.02.2012.

Möglichkeit, ihre Entwicklungsprogramme durchzuführen. Das rasch zunehmende Interesse und auch die Finanzierung durch internationale Organisationen und Regierungen machten die Arbeit im TfD zu einem Beruf mit dem auch Geld zu verdienen war. Das Training bzw. die späteren Gehälter werden von unterschiedlichen Seiten finanziert, unter anderem von Ministerien und internationalen Gebern im Rahmen von Entwicklungshilfeprogrammen. Die Herausbildung von unabhängigen Theatergemeinschaften war eine willkommene Entwicklung im Bereich des TfD und ermöglichte eine Heterogenisierung von Akteuren, Themen, Meinungen, Ansichten und Zielen. Da jedoch die Loslösung von offiziellen Projektsponsoren häufig in ehrenamtlichen Tätigkeiten mündet, ist es für unabhängige TheateraktivistInnen schwer, sich diese Unabhängigkeit langfristig zu bewahren. Die finanzielle Abhängigkeit hat zur Folge, dass der Inhalt der Theaterarbeit beeinflusst wird und bringt zusätzlich die Verpflichtung mit sich, die Ziele der Geldgeber zu verfolgen. Soziale, politische und wirtschaftliche Ziele werden von den Geldgebern vorgegeben und sollen mithilfe von TheateraktivistInnen in Zusammenarbeit mit der lokalen Bevölkerung erreicht werden (vgl. Riccio, 2007: 169ff).

Theatergruppen wie *Amani Peoples Theatre*, die populäre Theatermethoden anwenden, ist laut Gerald Faschingeder die Frage zu stellen, ob sie tatsächlich dem Anspruch des Populären Theaters gerecht werden können, benachteiligte Bevölkerungsgruppen dabei zu unterstützen sich aus ihrer Unterdrückung selbstbestimmt zu befreien und die Welt sozial gerechter zu gestalten, oder ob sie stattdessen nicht doch „im *mainstream* der Konfliktlösungsworkshops“ gefangen sind (vgl. Faschingeder, 2004b: 96). David Kerr stellt in diesem Zusammenhang infrage ob NGOs, die zwar nicht Teil der staatlichen Regierung sind, jedoch im Kontext der Entwicklungspolitik agieren, überhaupt in der Lage sind zum Wandel von strukturellen Problemen beitragen zu können. Es bleibt nach Meinung Kerrs fragwürdig, ob NGOs geeignete Partner für Populäre Theateraktivitäten sein können.

*„Do NGOs encourage theatre companies and the communities they serve to become self-reliant and independent of external support? [...] One cannot help feeling however, that they are merely putting bandages on wounds, which should never have been made in the first place. At present, since almost all arts for development are*

*sponsored by NGOs with specific amelioration goals, it tends to be directed towards 'bandaging' strategies namely play, songs, dances, posters, radio jingles or soap opera advising people how to improve their lives within fairly narrow sectoral domains.“ (David Kerr in: Riccio, 2007: 170).*

Das generelle Problem des TfD liegt darin, dass dieses hauptsächlich von NGOs und Entwicklungshilfeagenturen des „entwickelten“ Westens unterstützt wird. David Kerr geht so weit, das TfD als heimtückische und anspruchsvollere Form von Propaganda zu bezeichnen. Von Akteuren des TfD werden unterschiedliche Bezeichnungen wie „Partizipatives Theater“, „Bottom-Up-Theater“ oder „Befreiungstheater“ verwendet. Diese Formen von Theater leiten sich von Paulo Freires Theorien des populären Widerstandes ab.<sup>119</sup> Bei der aktuellen Arbeit des TfD mussten sich Praktizierende jedoch in paternalistische Strukturen der staatlichen Hegemonien eingliedern. Die meisten Länder, in denen TfD angewendet wird, haben eine lange Tradition der Zusammenarbeit zwischen politischen und ökonomischen Eliten. Immer dann, wenn staatliche Organisationen die Arbeit von TfD Projekten überwachen, ist die Wahrscheinlichkeit sehr gering, dass Theater dazu genutzt wird, Solidarität unter den Unterdrückten zu schaffen um gemeinsam gegen Unterdrückung zu kämpfen. Stattdessen wird Theater im Rahmen des TfD dazu genutzt etablierte Machtstrukturen zu legitimieren, indem der Eindruck einer „Scheinpartizipation“ vermittelt wird (vgl. Riccio, 2007: 145 / Kerr, 1995: 160).

*„The way towards liberated drama [...] lies precisely in the building of cultural movements independent of state-backed or aid-oriented bureaucracies.“ (Kerr, 1995: 171)*

In Abgrenzung zum TfD identifiziert David Kerr das Kamĩrĩĩthũ-Theaterprojekt von Ngũgĩ wa Thiong’o als Populäres Theater, im Rahmen dessen Ngũgĩ tatsächlich daran arbeitete, eine kulturelle Bewegung in Gang zu setzen, bei welcher unabhängig und selbständig an der nachhaltigen Veränderung der Gesellschaft gearbeitet werden sollte (vgl. Kerr, 1995: 240ff).

---

<sup>119</sup> siehe Seite 32 dieser Arbeit

### 3.3.4. La Obra Socioteatral und ihr Verhältnis zu NGOs

In dieser Arbeit soll nicht der Eindruck vermittelt werden, dass aktuell lediglich Gruppen im Rahmen des Tfd arbeiten. Die Theatergruppe LaObra ist ein Beweis dafür, dass es sehr wohl noch Gruppen gibt, die die radikale Umgestaltung ungerechter globaler Strukturen mithilfe des populären Theaters anstreben und trotz der schwierigen Rahmenbedingungen an ihren Ideen festhalten. Im Folgenden erläutere ich, in welchem Verhältnis LaObra der Arbeit von NGOs gegenübersteht.

Die NGO-Szene in Chile ist sehr aktiv. Die vielen NGOs arbeiten vorrangig in den Bereichen Menschenrechte, Umwelt, Armutsprobleme, Jugendförderung und indigene Völker. Insgesamt 72 Mitglieder zählt die nationale Dachorganisation ACCIÓN, die zum Einen eine Repräsentationsfunktion hat und zum Anderen für einzelne Organisationen ein institutioneller Rückhalt ist (vgl. Berger, 2010: 37).

Im Gegensatz zu *Amani Peopels Theatre* arbeitet LaObra autonom und ohne finanzielle Unterstützung im Rahmen der Entwicklungspolitik. Kooperationen mit NGOs sind sie bisher nicht eingegangen. Das ermöglicht es ihnen, Methoden des Populären Theaters ohne fremden Einfluss anzuwenden. Bei der Anwendung des Populären Theaters ist es für LaObra eine wichtige Voraussetzung selbstbestimmt arbeiten zu können, da nur dadurch gewährleistet werden könne, dass populäre Theatermethoden nicht instrumentalisiert werden. In Chile selbst ist LaObra bisher nur peripher mit der NGO-Szene in Berührung gekommen. Bei einer Reise durch Lateinamerika hielt LaObra TdU-Workshops in verschiedenen Ländern ab und wurde dabei jeweils von lokalen Organisationen unterstützt. Die Theatergruppe achtete jedoch darauf, mit autonomen Organisationen zusammenzuarbeiten und verzichtete bewusst auf die Kooperation mit NGOs.

In Guatemala ist LaObra bisher am meisten mit NGOs in Berührung gekommen. Gisel Sparza berichtet von zwei Aspekten, die sie bei ihren Beobachtungen feststellen konnte. Einerseits sei die Arbeit von NGOs vor Ort durchaus positiv zu bewerten, da sie nach dem 36-jährigen Bürgerkrieg daran arbeiteten, der Zivilbevölkerung eine Basisversorgung zur Verfügung zu stellen. Darüber hinaus stellt die Präsenz internationaler Organisationen vor Ort einen Schutz



vor gewaltsamen Übergriffen auf die Zivilbevölkerung dar, auch wenn diese nicht gänzlich verhindert werden können. Andererseits ist diese unmittelbare Hilfe meist von kurzer Dauer und erzeugt Abhängigkeitsverhältnisse. Dadurch können strukturelle Probleme nur schwer aufgebrochen werden, wie Gisel Sparza berichtet. Menschen werden zu passiven Opfern gemacht. Diese Voraussetzungen erschwerten es LaObra mit ihren partizipativen Theatermethoden, einen Bewusstwerdungsprozess bei den Jugendlichen in Gang zu setzen. Die Menschen zu mobilisieren, aktiv zu werden und ihre Zukunft zu gestalten, stellte sich als Herausforderung heraus (vgl. Sparza Sepúlveda, 2009: Interview 08.11.2009).

*„Das Problem ist, dass die Leute daran gewöhnt waren, dass große Organisationen kommen. Organisationen, mit einem finanziellen Rückhalt. Und wir waren neben diesen Organisationen „niemand“, weil wir ihnen nicht das Gleiche geben konnten, wie die anderen Organisationen. Wir hätten es auch nicht gemacht, selbst wenn wir das Geld gehabt hätten, aus dem einfachen Grund, dass wir dachten und immer noch denken, dass dies Abhängigkeit erzeugt.“<sup>120</sup> (Sparza Sepúlveda, 2009: Interview 08.11.2009)*

Die Arbeit von NGOs in Guatemala sei zwar sehr wichtig, doch um einen sozialen Wandel in der Gesellschaft zu erzeugen, müssten langfristige Maßnahmen gesetzt werden. Diese Maßnahmen beginnen mit einem Bewusstmachungsprozess. Anschließend könne aktiv an der Umgestaltung der Gesellschaft gearbeitet werden (vgl. Sparza Sepúlveda, 2009: Interview 08.11.2009).

Bezüglich des Einflusses von NGOs auf die Arbeit des TdU, teilte Nadia Cicurel<sup>121</sup> ihre Erfahrungen mit mir. Ihrer Meinung nach erzeuge die Kooperation mit NGOs die Gefahr, dass die Arbeit des TdU manipuliert wird. Entscheidungen werden von NGOs getroffen, und auch

---

<sup>120</sup> Originaltext: *El problema es, que la gente estaba acostumbrada, a que llegaran grandes organizaciones. Organizaciones que si tenían un respaldo económico importante y nosotros al lado de esas organizaciones no éramos nadie po. Porque no podíamos darles lo que les daban las otras organizaciones y tampoco lo hubiéramos hecho, aunque hubiéramos tenido la plata por un simple hecho, de que pensábamos - pensamos todavía de que, eso genera dependencia.*

<sup>121</sup> Leiterin des TdU Workshops in Concepción, 13.+14.11.2009

die Verantwortung für Theaterprojekte wird von ihnen übernommen. Das steht im klaren Widerspruch zu den Anforderungen des TdU, laut denen Menschen durch die partizipativen Theatermethoden die Möglichkeit gegeben werden soll, eigenermächtigt Subjekte ihres eigenen Handelns zu werden. In Chile arbeitete die Theateraktivistin Nadia Cicurel bei zwei TdU Projekten mit, die von NGOs gefördert wurden. Diese Erfahrungen überzeugten sie, dass autonome und unabhängige Theaterprojekte gegenüber den Kooperationen mit NGOs zu bevorzugen sind. So könne gewährleistet werden, dass die eigenen Interessen und Wünsche im Vordergrund stehen und die Verantwortung für ein selbstbestimmtes Handeln übernommen werden kann (vgl. Cicurel, 2009: Interview 24.11.2009).

### **3.4. Zusammenfassung**

In meinen Ausführungen wurde ersichtlich, dass die frühe Phase des Populären Theaters durch staatliche Einflussnahme an seiner Entfaltung behindert wurde.

Mit dem Kamĩĩĩthũ-Theaterprojekt habe ich gezeigt, wie durch Zensur und Unterdrückung der Regierung Kenias, Ngũgĩ wa Thiong’o daran gehindert wurde mithilfe des Populären Theaters einen Bewusstwerdungsprozess zu starten, um in weiterer Folge gemeinsam mit dem Volk Strategien zu einem sozialen Wandel zu entwickeln. Besonders in Afrika ist mittlerweile eine Vielzahl von NGOs aktiv, die mit den Methoden des Populären Theaters arbeiten. Meine Ausführungen haben jedoch gezeigt, dass die Etablierung des sogenannten *Theatre for Development* kritisch zu bewerten ist, da nicht gewährleistet werden kann, dass sie tatsächlich an der radikalen Umwälzung unterdrückerischer und ausbeuterischer Strukturen interessiert sind.

Auch in Chile beeinflussten die politischen Rahmenbedingungen die Entwicklungen des Populären Theaters maßgeblich. War in den 1940er Jahren der Aufbau einer nationalen populären Theatertradition Teil des staatlich geförderten Modernisierungsprozesses, veränderte die 17-jährige Militärdiktatur das Theaterwesen Chiles nachhaltig. Im heutigen Chile gibt es von offizieller, staatlicher Seite wenig Raum und wenig Interesse für ernsthafte Formen von Vergangenheitsbewältigung. Theateraufführungen, die sich explizit mit der

Diktatur beschäftigten sind sehr selten. *Una casa vacía*<sup>122</sup> von *Carlos Cerda*, das 1998 entstand, bildet eine der wenigen Ausnahmen. Die Theaterlandschaft nach der chilenischen Diktatur ist auffallend heterogen, doch beschäftigen sich hauptsächlich private Theatergruppen mit der Vergangenheitsbewältigung (vgl. Lagos-Kassai, 2004: 754). Unter diesen Rahmenbedingungen ist es für die populäre Theatergruppe LaObra schwierig sich zu behaupten, insbesondere Einschüchterungsversuche die sie von politischen Vertretern der Gemeinde Ixcán in Guatemala erhalten hat, verdeutlichen das. Dennoch halten ihre Mitglieder an ihren radikalen Forderungen fest und stehen Kooperationen mit internationalen Organisationen der Entwicklungspolitik kritisch gegenüber. Da die Hilfe von NGOs größtenteils Abhängigkeit erzeuge und nicht an der nachhaltigen Veränderung von Strukturen arbeitet, distanziert sich LaObra von dieser Form der Unterstützung. Unterstützung bedeutet für LaObra vielmehr, Menschen jene Werkzeuge zur Verfügung zu stellen, die sie benötigen um aus eigener Kraft ihre Lebenssituation zu verbessern.

Im Lauf der Jahrzehnte hat ein Wandel des Populären Theaters stattgefunden, in dem viel von der anfänglichen Radikalität eingebüsst wurde. In das Feld des Populären Theaters sind viele neue Akteure dazugekommen, die unterschiedliche Ziele und Ideen haben. LaObra Socioteatral ist jedoch ein Beispiel dafür, dass den schwierigen Rahmenbedingungen zum Trotz, auch heute noch populäre Theatergruppen existieren, die einen sozialen Wandel zugunsten benachteiligter und ausgebeuteter Bevölkerungsgruppen zum Ziel haben. Um diesen gesellschaftlichen Wandel in die Praxis umzusetzen, stehen sie jedoch vor großen Herausforderungen.

---

<sup>122</sup> Dt. Übersetzung: Ein leeres Haus



## **4. Herausforderungen für die aktuelle Theaterarbeit um das Populäre Theater**

In diesem Kapitel widme ich mich den Herausforderungen, die sich für jene Theatergruppen ergeben, die mit dem Populären Theater einen Bewusstwerdungsprozess und in weiterer Folge einen sozialen Wandel in Gang setzen möchten. Nach meinen Erkenntnissen, sowohl aus meiner theoretischen als auch aus meiner praktischen Forschung, habe ich drei Punkte ausgearbeitet, die meiner Meinung nach die größten Herausforderungen für praktizierende Theatergruppen darstellen.

Erstens müssen Theatergruppen sich der politischen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen bewusst sein, in denen sie arbeiten. Nur so kann gewährleistet werden, dass individuelle Probleme in einem nationalen und globalen Kontext behandelt werden und nach strukturellen Ursachen für Probleme gesucht wird. Zweitens kann eine Vernetzung innerhalb der TheateraktivistInnen dazu beitragen, trotz der schwierigen Rahmenbedingungen, Populäres Theater zu praktizieren. Abschließend zeige ich, dass mit dem Gefühl der Ohnmacht und Hilflosigkeit gebrochen werden muss, um Strukturen nachhaltig verändern zu können. Der Glaube an sich selbst ist eine Voraussetzung um zu einem sozialen Wandel beitragen zu können.

### **4.1. Politische und wirtschaftliche Rahmenbedingungen berücksichtigen**

Die Verbindung zwischen Bewusstseinsbildung und politischer Aktion ist ein langer Prozess, der viel Zeit und Energie beansprucht. Das Theater alleine kann diese Herausforderung nicht bewältigen, sondern ist auch von den vorherrschenden Rahmenbedingungen abhängig um einen nachhaltigen Erfolg im Sinne der anfänglichen Bewegungsgeschichte gewährleisten zu können.

Das Populäre Theater steht vor einer Reihe von Herausforderungen um den ursprünglichen Zielen und Grundsätzen treu zu bleiben. Viele Faktoren erschweren eine aktive Selbstbefreiung im Sinne Ngũgĩs und der Theatergruppe LaObra. Das Theater kann zwar einen wesentlichen Beitrag zu Bewusstseinsbildung und Emanzipation leisten, doch ist der

Einfluss durch globale und nationale Rahmenbedingungen nicht zu unterschätzen. Während die Arbeit Ngũgĩs und Boals von staatlichen Autoritäten sehr direkt behindert wurde und die staatlichen Interventionen sehr offensichtlich waren, finden wir heutzutage Erschwernisse in subtilerer Form vor, die vielleicht nicht immer auf den ersten Blick erkennbar sind. Dies bedeutet jedoch keineswegs, dass das Populäre Theater an der Entfaltung seiner Ideen nicht weniger gehindert wird als in den Anfangsjahren. In diesem Zusammenhang wurden von mir die Aspekte, neoliberales Modell in Chile und westlicher Einfluss auf Theaterinitiativen in Afrika im Rahmen der Entwicklungspolitik diskutiert. Alle diese Faktoren haben direkte und indirekte Auswirkungen auf die alltägliche Arbeit von TheateraktivistInnen. Sich dessen immer wieder bewusst zu werden und dementsprechend die eigenen Aktivitäten immer wieder kritisch zu reflektieren ist aus meiner Sicht einer der größten Herausforderungen, die sich für TheatermacherInnen ergeben.

*Barbara Santos* gibt diesbezüglich zu bedenken, das TdU-Praktizierende oft innerhalb bestehender Rahmenbedingungen und Institutionen arbeiten und dadurch die eigene Wahrnehmung eingeschränkt ist. Dennoch sind viele davon überzeugt, tatsächlich im Sinne der gesellschaftlichen Transformation zu arbeiten, obwohl stattdessen die etablierte Ordnung unterstützt wird. Dadurch sind Fortschritte durch die Theaterarbeit womöglich nicht im Sinne der gesellschaftlichen und politischen Transformation zu werten. AktivistInnen bewegen sich vielmehr innerhalb dieser vorgegebenen Rahmen und bestätigen diese, anstatt sie zu hinterfragen. Als Beispiel nennt Santos die Theaterarbeit in Gefängnissen. Da das Gefängnis eine Institution ist, die laut Santos dem unterdrückerischen System dient, muss sich der Workshop-Leiter der internen und externen Widersprüche und Spannungsfelder bewusst sein in welchem gearbeitet wird, um nicht zu riskieren in einen „Workshop-Mainstream“, wie *Gerald Faschingeder* diese Problematik nennt<sup>123</sup> und/oder in Formen des offensichtlichen Erziehungstheaters zu verfallen. Dieses diene viel mehr der Anpassung, als der radikalen Umwälzung bestehender Strukturen. Die Herausforderung liege darin, diese Strukturen nicht als gegeben hinzunehmen und nicht das Ziel aus den Augen zu verlieren eben diese kritisch zu hinterfragen. Für die Arbeit des Theaters ist es fundamental, Räume zu schaffen um jene Machtverhältnisse infrage zu stellen und zu dekonstruieren, die von einer politischen, sozialen oder kulturellen Elite als Wahrheit vorgegeben wird (vgl. Santos, 2011: 262ff).

---

<sup>123</sup> siehe dazu: Faschingeder, 2004b: 96

David Kerr spricht von einem Übergang vom sozialen Drama zu einer neuen, Form der instrumentellen Performance. Diese neue Form musste viel von ihrer anfänglichen Radikalität zugunsten eines bei weitem gemäßigteren Ansatzes einbüßen (vgl. Kerr, 2005: 188ff), doch enthalten die Elemente des Populären Theaters weiterhin ein großes Potential um zu Gesellschaftsveränderungen beizutragen. Gisel Sparza betont in diesem Zusammenhang, dass das Theater einen Impuls zu diesen Gesellschaftsveränderungen setzen könne. Sozialer Wandel sei jedoch ein konstanter Prozess, an dem langfristig und regelmäßig gearbeitet werden müsse.

*“Die Bewegung kann nicht nur so lange, wie ein Workshop dauert oder solange ein Theaterstück dauert. Die Bewegung muss konstant sein.”*<sup>124</sup> (Sparza Sepúlveda, 2009: Interview 08.11.2009)

Dieser konstante Prozess bedeutet für LaObra aktiv an sozialen Veränderungen zu arbeiten, um die politischen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen sowohl im nationalstaatlichen als auch im globalen Kontext mitzugestalten. Partizipation könne sich nicht darauf beschränken ausschließlich an politischen Wahlen teilzunehmen. Dies sei zwar wichtig, doch darüber hinaus müssen Initiativen vom Volk kommen, um die Welt gerechter zu gestalten. LaObra sieht sich vor die Herausforderung gestellt, einen solchen Prozess mit den Methoden des Populären Theaters in Gang zu setzen (vgl. Sparza Sepúlveda, 2009: Interview 08.11.2009).

Das Populäre Theater kann im Alleingang wohl keine revolutionären Lösungen in die Realität umsetzen. Doch sie können einen ersten Schritt in Richtung Bewusstseinsbildung setzen und Menschen Theatermethoden zur Verfügung stellen, um kollektiv, langfristig und regelmäßig an einem sozialen Wandel zu arbeiten.

---

<sup>124</sup> Dt. Übersetzung: *“El movimiento no puede durar lo que dura un taller. No puede durar lo que dura una obra de teatro. Tiene que ser constante.”*

## 4.2. Entwicklung eines funktionierenden Netzwerkes

Ein Problem in der Bewegung des Populären Theaters stellt das Fehlschlagen eines globalen Zusammenschlusses dar, um radikale Theaterakteure zu vernetzen und zu mobilisieren. Ein funktionierendes Netzwerk ist jedoch eine grundlegende Voraussetzung, um Methoden des Populären Theaters nachhaltig und unabhängig von Raum und Zeit umzusetzen (vgl. Kerr, 2005: 191ff).

Auch LaObra sieht die Notwendigkeit, sich unter Gleichgesinnten zu vernetzen, um kollektiv an einer Transformation der Gesellschaft zu arbeiten.

*„Oft denken wir, dass wir die Einzigen sind, die so fühlen, die so unzufrieden mit der jetzigen Situation sind. Dadurch denken wir, dass es unmöglich ist, etwas zu verändern. Aber es gibt eine Million – es gibt so viele Menschen, die so unzufrieden und wütend sind wie ich und jene, die die selben Probleme wie ich haben. Das Einzige das wir machen müssen, ist uns zu vernetzen und anzufangen, gemeinsam zu arbeiten.“*<sup>125</sup> (Sparza Sepúlveda, 2009: Interview 08.11.2009)

Bei Kooperationen zwischen TheateraktivistInnen ist jedoch auf die Vielfältigkeit in der Bewegung des Populären Theaters zu achten. Neue Akteure, wie beispielsweise Organisationen der Entwicklungszusammenarbeit sind hinzugekommen, wodurch nicht mehr gewährleistet werden kann, dass im Sinne der ursprünglichen Ziele gearbeitet wird. Vielmehr haben westliche Geberländer mit ihren EZA Institutionen die Möglichkeit erhalten, Einfluss auf die Arbeit des Theaters - besonders bei der Themenwahl - zu nehmen und zugunsten ihrer eigenen Interessen zu lenken. Es kann nicht davon ausgegangen werden, dass von westlichen Geberländern die radikale Umwälzung von politischen und gesellschaftlichen Strukturen verfolgt wird. Vielmehr bleiben Abhängigkeitsverhältnisse aufrecht und die

---

<sup>125</sup> Originaltext: „Muchas veces, pensamos que somos los únicos que estamos sintiendo de esa manera, que estamos inconforme de esta manera, que pensamos que es imposible hacer un cambio. Pero pucha, hay un millón - hay mucha gente, que esta tan inconforme como yo - con tanta rabia como yo - que tienen los mismos problemas que yo. Y lo único, que hay que hacer es darse cuenta de eso y conectarse po y comenzar de trabajar juntos.“



Entwicklungszusammenarbeit scheint darin nicht viel ändern zu können oder zu wollen (vgl. Kerr, 1995: 158ff / 2005: 191ff). TheateraktivistInnen müssen sich dieser Problematik im Kampf um sozialen Wandel bewusst sein. Die Herausforderung für Praktizierende des Populären Theaters wird für zukünftige Projekte aus meiner Sicht auch darin liegen vorsichtig mit westlichen Finanzierungen umzugehen, wenn das Hinterfragen und Aufbrechen ungleicher globaler Strukturen als Ziel nicht gefährdet werden soll. Obwohl finanzielle Unterstützung für die Arbeit des populären Theaters sehr wichtig ist, sollte es Geldgebern nicht ermöglicht werden, die revolutionäre Essenz des Theaters zu untergraben, da dieses nach Emanzipation und Selbstbefreiung trachtet, gibt Barbara Santos zu bedenken (vgl. Santos, 2011: 268). In diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, dass mittlerweile Methoden des TdU in Konfliktlösungsworkshops in multinationalen Unternehmen eingesetzt werden, wie *Michael Hüttler* in einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung kritisch beleuchtet. Diese Vorgehensweise einiger TheateraktivistInnen spaltet die TdU-Szene.<sup>126</sup>

Bei einem Zusammenschluss innerhalb der Bewegung des Populären Theaters, ist meines Erachtens unbedingt darauf zu achten, selbstbestimmt und autonom an der Umsetzung eines sozialen Wandels zu arbeiten. Ein globales Netzwerk von TheateraktivistInnen des Populären Theaters könnte ein starkes Gegengewicht gegen die Instrumentalisierung des Populären Theaters durch die Entwicklungspolitik oder durch multinationale Konzerne bilden.

### **4.3. Strukturen nachhaltig verändern**

Ein grundsätzliches Problem in der Arbeit mit dem Populären Theater stellt die Schwierigkeit dar, Stärken und Kompetenzen bei sich selbst und bei anderen zu erkennen. Im Alltag suchen wir vorrangig nach Fehlern und Defiziten bei uns selbst wodurch das Vertrauen ins uns selbst von Tag zu Tag kleiner und das Potential für aktives Handeln immer kleiner und schwächer wird. Entscheidungen werden in den meisten Fällen politischen Vertretern oder Vorgesetzten überlassen. Hinzu kommt, dass durch Medien eigene Ideen und Ansichten stark beeinflusst oder gar manipuliert werden. Es entsteht ein Gefühl der Ohnmacht und die Ansicht, nicht viel

---

<sup>126</sup> vgl. dazu: **Hüttler**, Michael (2005): Unternehmenstheater: vom Theater der Unterdrückten zum Theater der Unternehmer? Eine theaterwissenschaftliche Betrachtung. Stuttgart: Ibidem.

an gegebenen Rahmenbedingungen ändern zu können. Das aktivistische Potential in uns wird dadurch stark geschwächt. Für einen politischen und sozialen Wandel sind Partizipation und Aktion jedoch eine wesentliche Voraussetzung. Dieser Wandel benötigt auch Zeit, Freiräume, Vertrauen in uns selbst und vor allem die Bereitschaft zu Veränderung. Veränderungen sind stets auch mit Risiken verbunden und der Ausgang ist ungewiss. Menschen müssen genug Vertrauen in sich selbst und in ihre Mitmenschen erlangen, um diesen Weg zu beschreiten (vgl. Haug, 2005: 37).

In diesem Zusammenhang berichtet Gisel Sparza, dass das Projekt in Guatemala einen Wandel in ihrer langjährigen Arbeit mit dem populären Theater markiert hat.

*„Für mich war Guatemala eine Veränderung in meinem Leben. Vor der Abreise dorthin habe ich über das Theater, den sozialen Wandel, die Ungerechtigkeit und über all diese Dinge gesprochen. Über die Revolution und all diese Dinge. Aber auf eine sehr theoretische und ein bisschen naïve Art und Weise. Ich weiß nicht, ob die Tatsache in Guatemala gewesen zu sein, einen großen Unterschied in den Augen der anderen macht, aber für mich hat es einen Unterschied gemacht, da ich wirklich fühlte, dass das Gewicht meiner Worte und das Gewicht dessen, was ich dort umsetzen würde, stark war.“*<sup>127</sup> (Sparza Sepúlveda, 2009: Interview 08.11.2009)

Genügend Selbstvertrauen, Kraft und Ausdauer zu haben, um die formulierten Ziele auch tatsächlich in die Praxis umzusetzen, stellt für LaObra eine der größten Herausforderungen in ihrer Arbeit mit dem Populären Theater dar. Sich theoretisch mit dem Kampf für sozialen Wandel auseinanderzusetzen, ist doch ein erheblicher Unterschied, als sich in der Praxis mit allen Hindernissen zu konfrontieren, die dabei entstehen (vgl. Sparza Sepúlveda, 2009:

---

<sup>127</sup> Originaltext: *Para mi Guatemala marcó un cambio en mi vida. Antes de partir para allá yo hablaba del teatro, del cambio social, de la injusticia y todas esas cosas. De la revolución y todas esas cosas, pero de una forma super teórica y super naif un poco. Ahora no se, si el hecho de haber pasado por Guatemala hace tremenda tremenda diferencia en los ojos de los demás, pero para mi, si me hizo la diferencia porque yo de verdad sentí que el peso mis palabras y el peso de lo que yo iba a proponer allá era grande.“*

Interview 08.11.2009).

*„Als wir die Drohungen erhielten, habe ich bemerkt, dass ich nicht einfach wieder aufbrechen und weglaufen konnte, weil ich mich bedroht fühlte. Nein, denn ich hatte bereits eine politische, soziale und historische Verantwortung, also konnte ich nicht sagen 'Jetzt fahre ich wieder seelenruhig in mein Zuhause zurück.' Dasselbe mit all dem, das ich zuvor verkündet hatte. Vom Kampf und all diesen Worten, die man oft sagt aber nicht praktiziert. Vielleicht war das, was uns passierte sehr wenig. Drohungen zu bekommen, dass sie dich vergewaltigen werden, dass sie dir Drogen verabreichen werden, ist vielleicht nichts im Vergleich zu dem, was anderen Leuten passiert. Aber es waren Erfahrungen für mich, wo ich all das auf mich nehmen musste, was ich zuvor gesagt hatte und erreichen wollte; oder von dem ich zumindest behauptet hatte, dass ich es wollte.“<sup>128</sup> (Sparza Sepúlveda, 2009: Interview 08.11.2009)*

Wie die Schilderungen von Gisel Sparza zeigen, können Hindernisse, wie die soeben beschriebenen Einschüchterungsversuche, dazu führen, das Vertrauen in die eigene Arbeit und in sich selbst zu verlieren, um den Kampf für soziale Gerechtigkeit fortzuführen. Hinzu kommt, dass wir Menschen Gefahr laufen, immer teilnahmsloser und gleichgültiger zu werden und das Gefühl immer stärker wird, unserem Schicksal ausgeliefert zu sein und selbst nicht in der Lage sein zu können, zu einer gesellschaftlichen, politischen oder sozialen Veränderung beitragen zu können.

---

<sup>128</sup> Originaltext: *“Cuando recibimos las amenazas por ejemplo yo me di cuenta, de que no era cosa de llegar y partir y salir corriendo o aullendo porque me sentía amenazada. No po, porque ya tenía una responsabilidad política, social y histórica, entonces no podía llegar y decir "ya me voy a mi casita tranquilita", no po. Y lo mismo con lo que había predicado. [...] De la lucha, y todas esas palabras que uno tanto dice y tan poco practica. Quizás lo que nos paso a nosotros fue super poquitito. Recibir unas amenazas con que te van a violar, que te van a meter drogas, quizás no es nada comparado con lo que a otra gente le sucede. Pero han sido experiencias para mi, mas cercana donde yo he tenido que asumir lo que he dicho, y de lo que yo he querido o dicho que he querido.”*

Mit dem Gefühl der Machtlosigkeit und mit der inzwischen weit verbreiteten Passivität zu brechen, stellt für LaObra eine weitere Herausforderung dar. Wenn Menschen das Vertrauen in sich selbst stärken und das Gefühl haben, ungerechte Strukturen tatsächlich verändern zu können, und wenn ihnen dazu Werkzeuge bzw. Instrumente durch das Populäre Theater zur Verfügung gestellt werden, ist der Weg zu einer *Re-Evolución* geebnet, wie Gisel Sparza den weiteren Prozess eines sozialen Wandels nennt. Unter einer *Re-Evolución* versteht sie die Weiterentwicklung der Revolution. Eine Revolution könne nicht lange aufrecht erhalten bleiben, solange wir Menschen uns nicht weiterentwickeln. Unser Bewusstsein müsse sich weiterentwickeln, vor allem unser politisches Bewusstsein. Der soziale Wandel müsse von innen kommen und nicht von außen, nur so könne er langfristig bestehen bleiben (vgl. Sparza Sepúlveda, 2009: Interview 08.11.2009).

*„Die Revolution kann durch Waffen oder durch Wahlen einen raschen, einen schnellen Wandel hervorrufen, doch es ist ein Wandel der plötzlich kommt, von einem Tag auf den anderen, der nicht von innen kommt. Ich denke, dass die Re-Evolución sehr, sehr, sehr viel Zeit beansprucht, aber sie kann langfristig bestehen bleiben. Alles, was wir bisher historisch erlebt haben, ist für mich eine konstante Revolution. Es ist beispielsweise das Römische Reich gefallen. In diesem Moment war das eine Revolution. Es ist etwas Neues gekommen. Doch war das, was nachher gekommen ist, soviel besser? Die Sowjetunion ist ein weiteres Beispiel für eine fehlgeschlagene Revolution. Es war zwar eine große Revolution mit sozialen, politischen und wirtschaftlichen Veränderungen, doch weil wir Menschen uns nicht weiterentwickeln, verfallen wir früher oder später in die alten Gewohnheiten. Wir kommen so nicht weiter. Also plädiere ich für eine Re-Evolución. Dieser Prozess wird zwar sehr lange sein, und wir müssen konstant an uns arbeiten, doch ich denke, dass sie bei weitem viel nachhaltiger sein kann, vorausgesetzt wir schaffen es, sie zu produzieren.“<sup>129</sup>*

---

<sup>129</sup>Originaltext: *La Revolución, palabra junta lo que te puede dar es el cambio rápido a través las armas, a través del voto como lo quieras hacer, pero es un cambio de ahora, que viene de hoy día a mañana, pero que no viene de adentro. Yo creo que una Re-Evolución nos va a tomar mucho mucho mucho tiempo, pero va a ser algo que se va a mantener en el tiempo, porque todo lo que hemos vivido históricamente hasta ahora para mi más bien ha sido una Revolución constante. Cayó, no se el Imperio Romano. Esto, en ese momento fue una Revolución. Se*

(Sparza Sepúlveda, 2009: Interview 08.11.2009)

Das Populäre Theater kann einen Veränderungsprozess in Gang setzen und mithilfe verschiedener Theatermethoden Menschen dazu befähigen, ungerechte Strukturen zu analysieren, zu hinterfragen und alternative Lösungskonzepte zu erarbeiten. Das Populäre Theater kann dabei helfen, das nötige Selbstvertrauen zu finden. Dabei ist jedoch zu beachten, dass das Populäre Theater zwar den Weg dazu ebnen kann, doch dass die Verantwortung bei den Menschen selbst liegt diese Instrumente tatsächlich anzuwenden. Zusätzlich bedarf es der Bereitschaft in einem konstanten, langfristigen Prozess sowohl an sich selbst als auch an der nachhaltigen Veränderung der Gesellschaft zu arbeiten.

---

*creo otra cosa, pero eso lo que se creo después de eso, fue tan distinto a lo que tenemos ahora? La Unión Soviética por ejemplo, que es como el icono del siglo veinte. Gran Revolución con grandes cambios sociales, políticos, económicos, en toda índole, que en su momento estuvo su momento esplendor. Pero tarde o temprano, porque nosotros como humanos no estamos re-evolucionados, volvemos a caer a la misma huevada de siempre. Y volvemos a hacer la misma cagada que siempre. Entonces: No avanzamos. Entonces yo apuesto mas bien por una Re-Evolución que demora mucho mucho, pero que yo creo va a ser mas sostenida en el tiempo, si es que logramos producirla.*



## 5. Conclusio

Mit den Methoden des Populären Theaters forderten TheateraktivistInnen in den 1960er und 1970er die Umgestaltung von unterdrückerischen und ausbeuterischen Strukturen. Die Gesellschaft sollte *radikal* verändert werden. In meiner Einleitung habe ich gezeigt, dass mit *radikal* die nachhaltige Veränderung der Gesellschaft gemeint ist, indem nach Wurzeln der Probleme gesucht wird. Erst wenn die Ursachen für Unterdrückung und Ausbeutung erkannt werden, können diese langfristig beseitigt werden. TheateraktivistInnen der frühen Phase hatten größtenteils eine marxistische Ausrichtung und strebten nach solch einer langfristigen Veränderung, im Sinne einer sozialistischen Transformation der Gesellschaft.

Mit Bertolt Brecht, Paulo Freire und Augusto Boal nannte ich drei bedeutende Impulsgeber für das Populäre Theater, die mit ihren theoretischen und praktischen Arbeiten einen Referenzrahmen für die Theatermachenden schufen. Bis heute bilden Brecht, Freire und Boal eine Inspirationsquelle für TheateraktivistInnen auf der ganzen Welt.

Doch was ist von der anfänglich radikalen Phase der 1960er und 1970er Jahre geblieben? Mit dieser Frage beschäftigte ich mich in meiner Diplomarbeit. Dabei ging ich davon aus, dass ein Wandel innerhalb der Bewegung des Populären Theaters stattgefunden habe. Während in der frühen Phase des Populären Theaters radikale Forderungen nach gesellschaftlichen Veränderungen artikuliert wurden, ist heute zu beobachten, dass viel von dieser anfänglichen Radikalität eingebüßt wurde. Inzwischen arbeitet eine Vielzahl von Akteuren mit den Methoden des Populären Theaters mit unterschiedlichen Zielen, Motivationen und Ideen. Dabei ist nicht mehr davon auszugehen, dass tatsächlich stets an einer nachhaltigen Veränderung von ungerechten nationalstaatlichen und globalen Strukturen gearbeitet wird.

Ziel meiner Arbeit war es, den Transformationsprozess von einer radikalen zu einer gemäßigten Bewegung aufzuzeigen und zu analysieren, weshalb dieser Wandel innerhalb der Bewegung des Populären Theaters stattgefunden hat. Dabei konnte ich zeigen, dass zum Einen die politische Einflussnahme und zum Anderen die Entwicklungspolitik als neue Akteure im Feld des Populären Theaters ausschlaggebend dafür waren/sind, dass die anfängliche Radikalität im Lauf der Jahre verloren ging. Diese Veränderungen habe ich anhand meiner beiden Fallbeispiele aus Kenia und Chile analysiert. Um die Auswirkungen

der politischen Rahmenbedingungen und der Aktivitäten der Entwicklungspolitik auf das Populäre Theater zu verdeutlichen, habe ich diese exemplarisch an den Theaterinitiativen von *Ngũgĩ wa Thiong'o* in Kenia und *LaObra Socioteatral* in Chile dargelegt. Dabei habe ich bewusst ein Beispiel aus der frühen Phase und ein Beispiel aus der aktuellen Phase gewählt, da mir dadurch möglich wurde, die Auswirkungen des Transformationsprozesses auf Theatergruppen in diesen beiden unterschiedlichen Phasen aufzuzeigen und zusätzlich mithilfe des aktuellen Fallbeispiels Herausforderungen für die heutige Arbeit von TheateraktivistInnen herauszuarbeiten.

Zuerst habe ich die Bedeutung und Entwicklung des Populären Theaters sowohl in Kenia als auch in Chile aufgezeigt und dabei den Begriff *populär* im jeweiligen Kontext analysiert. Dabei wurde sichtbar, dass keine einheitliche Definition für den Begriff zu finden ist. Für den afrikanischen und lateinamerikanischen Kontext konnte ich jedoch einen kleinsten gemeinsamen Nenner finden: *populär* ist eine Kategorie, mit der sich das Volk identifizieren kann bzw. bezogen auf Kultur oder Theater ist *populär* eine Kategorie, die in einem kollektiven Prozess entsteht. In Hinblick auf Populäres Theater habe ich gezeigt, dass der Unterschied zu „indigenem Theater“ bzw. *Community Theatre* (ich bevorzuge hier den englischen Begriff) darin liegt, dass das Populäre Theater einen individuellen Autor hat bzw. es eine Person oder eine Gruppe gibt, die die Verantwortung und Leitung eines Theaterprozesses übernimmt. In den meisten Fällen sind dies Intellektuelle, die die Problemlage des Volkes bereits im Vorfeld identifiziert haben. Sowohl auf die Theateraktivitäten von *Ngũgĩ wa Thiong'o* in Kenia als auch von *LaObra Socioteatral* in Chile ist dies zutreffend. Intellektuelle übernahmen bzw. übernehmen zwar die Leitung von Theaterprozessen. Die partizipativen Methoden des Populären Theaters ermöglichen es ihnen jedoch, gemeinsam mit der Bevölkerung an einem kollektiven und bewusstseinsbildenden Theaterprozess zu arbeiten. Dabei wird nach Ursachen für Problemlagen gesucht und in weiterer Folge werden alternative Lösungsvorschläge erarbeitet. Um einen kollektiven Prozess überhaupt zu ermöglichen, wird auf bereits vorhandene orale Traditionen zurückgegriffen. Besonders im afrikanischen Kontext ist zu beobachten, dass Elemente des *Community Theatre* in das Populäre Theater aufgenommen wurden, wodurch es leichter ist, einen Zugang zur Bevölkerung zu bekommen.



Anhand des Schriftstellers und Theatermakers Ngũgĩ wa Thiong'o und seines Kamĩĩĩĩĩ Theaterprojektes aus den 1970er Jahren habe ich die frühe Phase des Populären Theaters exemplarisch dargestellt. Für Ngũgĩ stellten Kolonialismus und Neokolonialismus die Hauptursachen für soziale Ungleichheiten in Kenia dar, wie er bereits zuvor in seinen Essays und Romanen formuliert hatte. Gemeinsam mit der Bevölkerung Kamĩĩĩĩĩ arbeitete er diese Themen anhand des Populären Theaters auf. Dabei war nicht nur die Einbeziehung lokaler Kunstformen ein wichtiger Aspekt, um die Nähe zur Bevölkerung zu finden, sondern auch die Entscheidung, sich der lokalen Sprache Kikuyu als Theatersprache zuzuwenden, war ausschlaggebend.

Aufgrund der staatlichen Sanktionen, konnte das volle Potential des Kamĩĩĩĩĩ Theaterprojekts nicht ausgeschöpft werden. Ngũgĩ wa Thiong'o erhielt eine einjährige Gefängnisstrafe ohne Gerichtsverfahren. Nach seiner Freilassung sah sich Ngũgĩ aufgrund der Repressionen gezwungen, Kenia zu verlassen und ins Exil zu gehen<sup>130</sup>.

In Lateinamerika teilten TheateraktivistInnen ein ähnliches Schicksal. Auch Augusto Boal musste aufgrund seiner Theateraktivitäten aus seiner Heimat Brasilien fliehen, nachdem er gefoltert worden war und die Repression des Staates immer stärker wurde.

Parallel zu Kenia habe ich den Zusammenbruch der frühen radikalen Phase an meinem zweiten Fallbeispiel Chile aufgezeigt. In Chile ist der Beginn des Populären Theaters in den 1940er Jahren zu verorten, wo der Aufbau einer nationalen populären Theaterkultur Teil des Modernisierungsprozesses war, der von der damaligen Regierung unterstützt wurde. Sowohl die Theatergruppen der großen Universitäten Chiles, als auch private populäre Theatergruppen leisteten einen großen Beitrag zur populären Theaterkultur. Die wechselnden Regierungen standen diesen Theaterinitiativen unterschiedlich gegenüber, wodurch auch die Arbeit der Theatergruppen beeinflusst wurde. Mit der Militärdiktatur in Chile, angeführt von Augusto Pinochet (1973-1990) erfolgte ein nachhaltiger Einschnitt in das Populäre Theater Chiles. Ein interessanter Aspekt hierbei ist, dass während der Diktatur regimekritische Theaterautoren durchaus sehr aktiv waren, wobei jedoch auch zu betonen ist, dass diese DramatikerInnen individuell an ihren Theaterstücken arbeiteten. Dem kollektiven

---

<sup>130</sup> 1982 war Ngũgĩ wa Thiong'o nach London zur Veröffentlichung seines Romans *Devil on the Cross* geflogen. Als er erfuhr, dass ihn bei seiner Rückkehr eine neue Gefängnisstrafe bevorstehe, entschied sich Ngũgĩ in England zu bleiben (vgl. Sicherman, 1990: 14).

Entstehungsprozess wurde größtenteils der Rücken gekehrt und jene Bemühungen, das Populäre Theaterwesen in Chile aufrecht zu erhalten, waren leider wenig erfolgreich.

In weiterer Folge habe ich Entwicklungspolitik als Einflussfaktor auf das Populäre Theater genannt. Mit dem Wandel vom Populärem Theater zum Entwicklungstheater bzw. *Theatre for Development* ist viel von der Radikalität der 1960er/70er Jahre verloren gegangen. Waren zu jener Zeit hauptsächlich linksorientierte TheateraktivistInnen aktiv, die eine grundlegende Transformation der Gesellschaft anstrebten, ist zu hinterfragen ob Akteure der Entwicklungspolitik, die von westlichen Geberländern gesteuert wird, an einem radikalen Umbruch der sozialen, politischen und wirtschaftlichen Strukturen arbeiten. Vielmehr tragen die neuen Akteure dazu bei, lediglich marginale Verbesserungen für die unterdrückten Völker des Südens zu erreichen und vorgefertigte Lösungen und Ziele mithilfe des Populären Theaters umzusetzen. Die Ursachen der Probleme werden dabei nicht hinterfragt.

Was bedeutet dieser Transformationsprozess heute für Chile und für La Obra Socioteatral? Mein halbjähriger Forschungsaufenthalt ermöglichte es mir, die Theatergruppe bei ihren Aktivitäten zu begleiten und anhand teilnehmender Beobachtung zu analysieren, welche Auswirkungen die heutigen Rahmenbedingungen auf ihre Arbeit haben. Dabei ergab meine theoretische und praktische wissenschaftliche Auseinandersetzung, dass sich LaObra Socioteatral mit einer entpolitisierten Gesellschaft konfrontiert sieht. Dies erschwert es ihnen, Menschen zu mobilisieren, einen gesellschaftlichen Veränderungsprozess in Gang zu setzen. Darüber hinaus hat im chilenischen Theater eine Enthistorisierung stattgefunden, wodurch wenig Raum für die Auseinandersetzung mit der historischen und politischen Vergangenheit Chiles zu finden ist. Sozialkritisches Theater ist vorrangig eine Initiative kleiner privater Theatergruppen, die nur eine geringe Breitenwirkung haben. Trotz des Endes der frühen radikalen Phase hält LaObra Socioteatral weiterhin an den Methoden des Populären Theaters fest und glaubt daran, durch ihre Theateraktivitäten die apathische und passive Gesellschaft in Chile aufbrechen zu können, um in weiterer Folge zu einem sozialen Wandel beizutragen.

Kann nun ein Wandel durch das Populäre Theater stattfinden?

Die Herausforderungen für aktuelle populäre Theatergruppen sehe ich darin, die politischen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen bei ihrer Arbeit zu berücksichtigen und diese kritisch zu reflektieren. Zusätzlich kann ein Netzwerk unter Gleichgesinnten Unterstützung und Rückhalt für die Arbeit mit dem Populärem Theater geben. Eine Voraussetzung, um sozialen Wandel zu erreichen, ist das Vertrauen in uns selbst und in unsere Mitmenschen zu stärken, zu strukturellen Veränderungen einen Beitrag leisten zu können.

Im Jahr 2011 ist in Chile eine starke studentische Protestbewegung entstanden, innerhalb derer StudenInnen ein sozial gerechtes Bildungssystem fordern. Dieser Protestbewegung haben sich mittlerweile viele Bevölkerungsgruppen, darunter VertreterInnen des *Mapuche* Volkes, angeschlossen, die sich von den derzeitigen politischen und wirtschaftlichen Strukturen ausgebeutet und unterdrückt fühlen. Gemeinsam fordern sie soziale Gerechtigkeit. Es bleibt abzuwarten, wie sich diese neuen Entwicklungen auf das Populäre Theater in Chile auswirken. Das Theater alleine kann den sozialen Wandel wohl nicht bewirken. Es kann diesen in Gang setzen und Methoden und Instrumente zur Verfügung stellen, um gemeinsam daran zu arbeiten. Diese auch zu nutzen und die Bereitschaft zu haben, an einem langen und konstanten Prozess der gesellschaftlichen Veränderung zu arbeiten, liegt in der Verantwortung jedes Einzelnen. In Chile konnte in den letzten Monaten, eine breite Bevölkerungsschicht mobilisiert werden, für soziale Gerechtigkeit zu kämpfen.<sup>131</sup> Die Zeichen für eine *Re-Evolución* stehen gut.

---

131

Vgl dazu Artikel aus der österreichischen Tageszeitung *Der Standard*:

**Der Standard**, 09.02.2012: Das Gesicht der chilenischen Rebellion. URL: <http://derstandard.at/1328507347322/Jeanne-dArc-der-Anden-Das-Gesicht-der-chilenischen-Rebellion> Zugriff: 19.02.2012

**Der Standard**, 14.10.2011: Protest gegen das teuerste Bildungssystem der Welt. URL: <http://derstandard.at/1318461177550/Protest-gegen-das-teuerste-Bildungssystem-der-Welt> Zugriff: 16.02.2012

---

## 6. Bibliographie

**Abou-Esber**, Ali (1995): Theorie und Praxis politischen Theaters im Spätwerk Bertolt Brechts. Frankfurt am Main, Wien [u.a.]: Lang.

**Adler**, Heidrun (2000): Vorwort. In: **Adler**, Heidrun / **Woodyard**, George (Hg.) (2000): Widerstand und Macht: Theater in Chile. Frankfurt / Main: Vervuert. pp 9-14.

**Aldunate del Solar**, Carlos (1978): Cultura Mapuche. Santiago de Chile: Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación.

**Allkemper**, Alo / **Eke**, Norbert Otto (2004): Literaturwissenschaft. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.

**Arndt**, Susan / **Spitzcock von Brisinski**, Marek (2007): Popular Culture and Media in a Globalized World. Some Introductory Thoughts. In: **Arndt**, Susan (Hg.) (2007): Theatre, performance and new media in Africa. Bayreuth: Breitinger. pp 7-9.

**Arreche**, Araceli Mariel (2008): Teatro Mapuche: notas sobre una teatralidad ¿invisible? In: La revista del CCC [en línea]. Enero / Abril 2008, n° 2. URL: [http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/45/teatro\\_mapuche\\_notas\\_sobre\\_una\\_teatralidad\\_%BFinvisible\\_.html](http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/45/teatro_mapuche_notas_sobre_una_teatralidad_%BFinvisible_.html). Zugriff: 26.02.2012.

**Berg**, Günter / **Jeske**, Wolfgang (1998): Bertolt Brecht. Stuttgart [u.a.]: Metzler.

**Berger**, Herbert (2010): Chile: Die Abwahl der Mitte – Neoliberalismus versus Kosmovision. In: **Gabriel**, Leo / **Berger**, Herbert (Hg.) (2010): Lateinamerikas Demokratien im Umbruch. Wien: Mandelbaum. pp 27-52.

**Bibermann**, Irmgard (1999): Mut kann man üben... In: **Eliklasses**, Karin, **Moser** Hedwig, **Schönauer** Elisabeth (Hg.): Bildungs-Puzzle. Reflexionen zur Weiterbildung (Erwachsene

Lernen Bd 1, Innsbruck/Wien) pp 154-162.

URL: [http://www.spectact.at/files/newsletter/Mut\\_kann\\_man\\_ueben.pdf](http://www.spectact.at/files/newsletter/Mut_kann_man_ueben.pdf) Zugriff: 4.9.2009.

**Bibermann**, Irmgard (2001): Ich steh auf und misch mich ein. Lust auf Beteiligung. Theater als Probebühne für politisches und soziales Handeln. In: spectACT. Verein für politisches und soziales Theater.

URL: [http://www.spectact.at/files/newsletter/Ich\\_steh\\_auf\\_und\\_misch\\_mich\\_ein.pdf](http://www.spectact.at/files/newsletter/Ich_steh_auf_und_misch_mich_ein.pdf)

Zugriff: 4.9.2009.

**Björkman**, Ingrid (1989): „Mother, Sing for Me“. People's Theatre in Kenya. London and New Jersey: Zed Books Ltd.

**Boal** Augusto (1989): Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nichtschauspieler. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Boal** Augusto (2009): Botschaft zum Welttheatertag 2009. In: spectACT. Verein für politisches und soziales Theater.

URL: [http://www.spectact.at/files.media/Botschaft\\_zum\\_Welttheatertag\\_2009.pdf](http://www.spectact.at/files.media/Botschaft_zum_Welttheatertag_2009.pdf)

Zugriff: 09.08.2011.

**Bradley**, Laura (2006): Brecht and Political Theatre: The Mother on Stage. Oxford, New York: Clarendon Press.

**Brandhofer**, Gerhard (2001): Theater als Probebühne für politisches und soziales Handeln. In: spectACT. Verein für politisches und soziales Theater.

URL: [http://www.spectact.at/files/newsletter/Theater\\_als\\_Probebuehne.pdf](http://www.spectact.at/files/newsletter/Theater_als_Probebuehne.pdf) Zugriff: 4.9.2009.

**Breidlid**, Anders (2002): Resistance and Consciousness in Kenya and South Africa. Subalternity and Representation in the Novels of Ngũgĩ wa Thiong'o and Alex La Guma. Frankfurt / Main; Wien: Peter Lang Verlag.

**Brown**, Nicholas (1999): Revolution and Recidivism: The Problem of Kenyan History in the Plays of Ngũgĩ wa Thiong'o. In: Research in African Literatures. Volume 30. 1999, Number 4. Bloomington: Indiana University Press. pp 56-73.

**Butake**, Bole (2005): Theater, das Bewusstsein schafft, oder: Wie man die Kommunikation mit der Basis erleichtert. In: **Arndt** Susan / **Breitinger** Eckhard (Hg.) (2005): Kreatives Afrika. SchriftstellerInnen über Literatur, Theater und Gesellschaft ; eine Festschrift für Eckhard Breitinger. Wuppertal: Hammer. pp 163-179.

**Collins**, John (1996): The Ghanaian Concert Party. In: Journal Glendora Review: African Quarterly on the Arts Vol. 01 No. 4. pp 85-88. URL: <http://archive.lib.msu.edu/DMC/African%20Journals/pdfs/glendora%20review/vol1no4/graa001004022.pdf> Zugriff 23.02.2012.

**Dowllar Ogutu, Sophie (Article 19, the Global Campaign for Free Expression)** (2003): WOMEN.S VOICES AND AFRICAN THEATRE: Case Studies from Kenya, Mali, The Democratic Republic of Congo and Zimbabwe. URL: <http://www.article19.org/data/files/pdfs/publications/gender-women-s-voices.pdf>. Zugriff: 07.01.2012.

**Ebbinghaus**, Angelika (2008): Die Bewegungen der 68er – eine Einführung. In: **Ebbinghaus**, Angelika (Hg (2008): Die 68er. Schlüsseltexte der globalen Revolte. Wien: Prodmedia. pp 9-38.

**Englert**, Birgit (2008a): Popular Music and Politics in Africa – Some Introductory Reflections. In: Stichproben. Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien. Nr. 14/2008. Wien: ECCo. pp 1-15.

**Englert**, Birgit (2008b): 'Kuchanganyachanganya- topic and language choices in Tanzanian youth culture.' In: Journal of African Cultural Studies. Volume 20. Number 1. June 2008. London (u.a.): Routledge. pp 45-55.

**Englert**, Birgit / **Moreto**, Nginjai Paul (2010): Inserting voice: foreign language film translation as a local phenomenon in Tranzania. In: Journal of Afrcian Media Studies. Volume 2, Number 2. Westminster: Intellect Ltd. pp 225-239.

**Epskamp**, Kees (2006): Theatre for Development. An introduction to Contet, Applications and Training. London, New York: Zed Books.

**Fischer**, Karin / **Hödl**, Gerald / **Parnreiter**, Christoph (2004): Entwicklung – eine Karotte, viele Esel? In: **Fischer**, Karin / **Maral-Hanak**, Irmi / **Hödl**, Gerald / **Parnreiter**, Christoph (Hg.) (2004): Entwicklung und Unterentwicklung. Eine Einführung in Probleme, Theorien und Strategien. Wien: Mandelbaum Verlag. pp 13-25.

**Faschingeder**, Gerald (2004a): Kultur und Entwicklung. Was die Cultural Studies zur Erneuerung der Entwicklungstheorie beitragen können. In: **Fischer**, Karin / **Maral-Hanak**, Irmi / **Hödl**, Gerald / **Parnreiter**, Christoph (Hg.) (2004): Entwicklung und Unterentwicklung. Eine Einführung in Probleme, Theorien und Strategien. Wien: Mandelbaum Verlag. pp 199-217.

**Faschingeder**, Gerald (2004b): Konfliktzone Theater. Überlegungen zur (entwicklungs-) politischen Bedeutung des Theaters. In: Journal für Entwicklungspolitik. Herausgegeben vom Mattersburger Kreis für Entwicklungspolitik an den österreichischen Universitäten. XX/3, 2004. Wien: Mandelbaum Edition Südwind. pp 76-103.

**Faschingeder**, Gerald / **Novy**, Andreas (2007): Paulo Freire heute – Einleitung. In: Journal für Entwicklungspolitik. Herausgegeben vom Mattersburger Kreis für Entwicklungspolitik an den österreichischen Universitäten. XXIII/3, 2007. Wien: Mandelbaum Edition Südwind. pp 4-9.



**FIAN**, International Secretariat (2010): Land Grabbing in Kenya and Mozambique. A report on two research missions and a human rights analysis of land grabbing. Heidelberg: FIAN International Secretariat. URL: <http://www.fian.at/assets/StudieLandgrabbinginKeniaMozambiqueFIAN2010.pdf> Zugriff: 25.02.2012.

**FIAN**, Deutschland (2012): Neue Studie zu Klimawandel, Agrartreibstoffen und Landgrabbing in Kenia

URL: [http://www.fian.de/online/index.php?option=com\\_content&view=article&id=409:neue-studie-zu-klimawandel-agrartreibstoffen-und-landgrabbing-in-kenia&catid=81:aktuelles&Itemid=606](http://www.fian.de/online/index.php?option=com_content&view=article&id=409:neue-studie-zu-klimawandel-agrartreibstoffen-und-landgrabbing-in-kenia&catid=81:aktuelles&Itemid=606) Zugriff: 26.02.2012.

**Freire**, Paulo (1970a): Pedagogy of the Oppressed. New revised edition of this international classic. London: Penguin Books.

**Freire**, Paulo (1970b): Bildung als Erkenntnissituation. In: **Schreiner**, Peter / **Mette**, Norbert / **Oesellmann**, Dirk / **Kinkelbur**, Dieter. In Kooperation mit Armin Bernhard. Paulo Freire. Unterdrückung und Befreiung. Münster: Waxman. pp 67-88.

**Freire**, Paul (1970c): „Extension“ und kulturelle Invasion. In: In: **Schreiner**, Peter / **Mette**, Norbert / **Oesellmann**, Dirk / **Kinkelbur**, Dieter. In Kooperation mit Armin Bernhard. Paulo Freire. Unterdrückung und Befreiung. Münster: Waxman. pp 47-66.

**Fritz**, Birgit (2011): InExActArt. Ein Handbuch zur Praxis des Theaters der Unterdrückten. Stuttgart: Ibidem Verlag.

**Gikandi**, Simon: (2000): Ngũgĩ wa Thiong'o. Cambridge (u.a.): Cambridge University Press.

**Gomes**, Bea de Abreu Fialho (2003): Entwicklungszusammenarbeit (EZA): ein Werkzeug zur Gestaltung der Nord-Süd Beziehungen. In: **Gomes**, Bea de Abreu Fialho / **Hanak** Irmi /

**Schicho** Walter (Hg.): (2003): Die Praxis der Entwicklungszusammenarbeit. Akteure, Interessen und Handlungsmuster. Wien: Mandelbaum. pp 13-25.

**Gunder** Frank, Andre (1968): Kapitalismus und Unterentwicklung in Lateinamerika. Kapitalistische Entwicklung der Unterentwicklung in Chile.. In: **Ebbinghaus**, Angelika (Hg.) (2008): Die 68er. Schlüsseltexte der globalen Revolte. Wien: Proimedia. pp 73-79.

**Haug**, Thomas (2005): "Das spielt (k)eine Rolle!" - Theater der Befreiung nach Augusto Boal als Empowerment-Werkzeug im Kontext von Selbsthilfe. Stuttgart: Ibidem Verlag.

**Hüttler**, Michael (2005): Unternehmenstheater: vom Theater der Unterdrückten zum Theater der Unternehmer? Eine theaterwissenschaftliche Betrachtung. Stuttgart: Ibidem.

**Imbusch**, Peter / **Messner**, Dirk / **Nolte**, Detlef (2004): Chile – Land der Extreme, aber immer Modell. In: **Imbusch**, Peter / **Messner**, Dirk / **Nolte**, Detlef (Hg.) (2004): Chile heute. Politik. Wirtschaft. Kultur. Frankfurt / Main: Vervuert Verlag. pp 11-20.

**Jara**, Joan (1983): Victor Jara. Chile, mein Land, offen und wild. Hamburg: Rowohlt.

**Kerr**, David (1995): African Popular Theatre. From pre-colonial times to the present day. London: James Currey.

**Kerr**, David (2005): Afrikanische Performance, Wissensbildung und sozialer Wandel. In: **Arndt**, Susan / **Breitinger**, Eckhard (Hg.) (2005): Kreatives Afrika. SchriftstellerInnen über Literatur, Theater und Gesellschaft ; eine Festschrift für Eckhard Breitinger. Wuppertal: Hammer. pp 180-203.

**Lagos-Kassai**, Soledad (2004): Theaterkultur unter der Diktatur und in der Demokratie. In: **Imbusch** Peter / **Messner**, Dirk / **Nolte**, Detlef (Hg.) (2004): Chile heute. Politik. Wirtschaft. Kultur. pp 731-755.

**Lepeley**, Oscar (2000): Das chilenische Protesttheater in den ersten Jahren der Militärdiktatur. In: **Adler**, Heidrun / **Woodyard**, George (Hg.) (2000): Widerstand und Macht: Theater in Chile. Frankfurt/Main: Vervuert Verlag. pp 119-130.

**Leutz**, Grete Anna (1974): Psychodrama. Theorie und Praxis. Das klassische Psychodrama nach J.L. Moreno. Berlin, Heidelberg (u.a.): Springer-Verlag.

**Lindfors**, Bernth (1981): Ngũgĩ wa Thiong'o's early journalism. In: World Literature Written in English. Volume 20. Issue 1. London (u.a.): Routledge. Taylor & Francis Group. pp 23-41.

**LLanos**, Martha (2011): Arte y paz. El Teatro del Oprimido. Foro-Red Paulo Freire Perú.  
URL: <http://peruforopaulofreire.blogspot.com/2011/09/arte-y-paz-el-teatro-del-oprimido.html>  
Zugriff: 17.03.2012.

**Loflin**, Christine (1995): Ngũgĩ wa Thiong'o's Visions of Africa. In: Research in African Literatures. Volume 26. 1995, Number 4. Bloomington: Indiana University Press. pp 76-93.

**Losambe**, Lokangaka (2001): Pre-colonial and Post-colonial Drama and Theatre in Africa. Trenton, NJ (u.a.): Africa World Press.

**Lovesey**, Oliver (2000): Ngũgĩ wa Thiong'o. New York: Twayne Publishers.

**Lovesey**, Oliver (2002): I Will Marry When I Want. In: Jeyifo, Biodun (2002): Modern African Drama. New York (u.a.): Norton. pp 611-614.

**Marshall**, Katherine (2002): Journeys Towards Global Citizenship: Ethics of Poverty and Development. Salzman Lecture, October 27, 2002. URL: <http://web.worldbank.org/WBSITE/EXTERNAL/EXTABOUTUS/PARTNERS/EXTDEVDI ALOGUE/0,,contentMDK:20359096~menuPK:64192472~pagePK:64192523~piPK:64192458~theSitePK:537298,00.html>. Zugriff: 08.02.2012.

**Mayring**, Philipp (2002): Einführung in die qualitative Sozialforschung. Weinheim und Basel: Beltz Verlag.

**Mazrui**, Alamin (2006): The World Bank, the language question and the future of African education. In: **Bolton**, Kingsley / **Kachru**, Braj B. (Hg.) (2006): World Englishes. Critical Concepts in Linguistics. Volume V. London (u.a.): Routledge. Taylor & Francis Group. pp 237-249.

**Mda**, Zakes (1993): When people play people. Development Communication through theatre. Johannesburg: Witwatersrand University Press.

**Ndīgīrigī**, Gĩchingiri (2007): Ngũgĩ wa Thiong’o’s drama and the Kamĩrĩĩthũ popular theater experiment. Trenton, NJ (u.a.): Africa World Press.

**Ngũgĩ wa Thiong’o** (1972): Homecoming. Essays on African and Carribean Literature, Culture and Politics. London [u.a.]: Heinemann.

**Ngũgĩ wa Thiong’o** (1981a): Detained: a writers prison diary. London (u.a.): Heinemann.

**Ngũgĩ wa Thiong’o** (1981b): Writers in Politics. A re-engagement with issues of literature & society. Oxford: Currey (u.a.).

**Ngũgĩ wa Thiong’o**: (1986) Decolonising the mind. The politics of language in African literature. London: Currey.

**Ngũgĩ wa Thiong’o / Ngũgĩ wa Mĩrĩĩ** (1993): I will marry when I want. Ngũgĩ wa Thiong’o and Ngũgĩ wa Mĩrĩĩ. Transl. from the Gĩkũyũ by the authors. London: Heinemann.

**Ngũgĩ wa Thiong’o** (1998a): Penpoints, Gunpoints and Dreams. Towards a critical Theory of the Arts and the State in Africa. Oxford: Clarendon Press.

**Ngũgĩ wa Thiong'o** (1998b): Enactments of Power: The Politics of Performance Space. In: Jeyifo, Biodun (2002): Modern African Drama. New York (u.a.): Norton. pp 434-456.

**Ngũgĩ wa Thiong'o** (2002): Women in Cultural Work: The Fate of the Kamĩĩĩĩthũ People's Theatre in Kenya. In: Jeyifo, Biodun (2002): Modern African Drama. New York (u.a.): Norton. pp 602-610.

**Nohlen**, Dieter (Hg.) (2002): Lexikon Dritte Welt. Länder, Organisationen, Theorien, Begriffe, Personen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

**Novy**, Andreas (2005): Entwicklung gestalten. Gesellschaftsveränderung in der Einen Welt. Wien: Brandes & Apsel.

**Nuscheler**, Franz (2005): Entwicklungspolitik. Eine grundlegende Einführung in die zentralen entwicklungspolitischen Themenfelder Globalisierung, Staatsvesagen, Hunger, Bevölkerung, Wirtschaft und Umwelt. Bonn: Dietz.

**Okolo**, M.S.C. (2007): African literature as political philosophy. Dakar, London (u.a.): Zed Books.

**Parra**, Isabel (2009): El libro mayor de Violeta Parra. Un relato Biográfico y Testimonial. Ciudad de La Habana: Editorial José Martí.

**Pelton**, Theodore (2006): Ngũgĩ wa Thingo'o and the Politics of Language. In: **Bolton**, Kingsley / **Kachru**, Braj B. (Hg.) (2006): World Englishes. Critical Concepts in Linguistics. Volume VI. London (u.a.): Routledge. Taylor & Francis Group. pp 52-61.

**Phan Y Ly** (2006): Hopeful Youth Drama in Kibera, Kenya. In: Etherton Michael (Hg.) (2006): African Theatre. Youth. Oxford: James Currey.

**Piña**, Juan Andrés (1992): Teatro chileno contemporáneo. Antología. Madrid : Quinto Centenario : Fondo de Cultura Económica : Centro de Documentación Teatral.

**Pradenas**, Luis (2006): Teatro en Chile. Huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX. Santiago de Chile: Lom Ediciones.

**Riccio**, Thomas (2007): Performing Africa. Remixing Tradition, Theatre, & Culture. New York: Peter Lang Publishing.

**Radrigán**, Juan (1998): Hechos consumados. Teatro 11 Obras. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

**Riemenschneider**, Dieter (1982): Literatur und Sprache in Kenia. Das Beispiel Ngũgĩ wa Thiong'os. In: **Voßen**, Rainer / **Claudi**, Ulrike (Hg.) (1983): Sprache, Geschichte und Kultur in Afrika. Vorträge gehalten auf dem III. Afrikanistentag, Köln, 14./15. Oktober 1982. Hamburg: Helmut Buske Verlag. pp 551-569.

**Rolle**, Claudio (2002): LA NUEVA CANCIÓN CHILENA. El proyecto cultural popular, la campaña presidencial y el gobierno de Salvador Allende. In: Pensamiento Crítico. Revista Electrónica de Historia. 2/2002. URL: [http://www.pensamientocritico.cl/attachments/080\\_c-rolle-num-2.pdf](http://www.pensamientocritico.cl/attachments/080_c-rolle-num-2.pdf) Zugriff: 11.01.2012.

**Sántos**, Barbara (2011): Theater der Unterdrückten-Arbeit für Unternehmen der Privatwirtschaft – eine Unvereinbarkeit. In: Fritz, Birgit (2011): InExActArt. Ein Handbuch zur Praxis des Theaters der Unterdrückten. Stuttgart: ibidem Verlag. pp 260-268.

**Scharlowski**, Boris (1997): Chile: Bewegungen im Modell. In: Gabriel, Leo (Hg.) (1997): Die globale Vereinnahmung und der Widerstand Lateinamerikas gegen den Neoliberalismus. Frankfurt / Main: Brandes Apsel. pp 93-107.

**Schicho**, Walter / **Nöst**, Barbara (2003): Konzepte, Akteure und Netzwerke der EZA. In: Gomes, Bea de Abreu Fialho, Hanak Irmi, Schicho Walter (Hg.): (2003): Die Praxis der Entwicklungszusammenarbeit. Akteure, Interessen und Handlungsmuster. .Wien: Mandelbaum. pp 47-64.

**Schneider**, Evelyne (Hg.) (1987): Die Mapuche – Chiles Indianer im Aufbruch. Retzhof bei Leibnitz: Bildungshaus Retzhof.

**Schulze-Engler**, Frank (1992): Intellektuelle wider Willen. Schriftsteller, Literatur und Gesellschaft in Ostafrika 1960-1980. Essen: Verlag Die Blaue Eule.

**Schwaiger**, Michael (2004): Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre. Wien: Brandstätter.

**Sicherman**, Carol (1990): Ngũgĩ wa Thiong’o: the making of a rebel; a source book in Kenyan literature and resistance. London (u.a.): Zell.

**Staffler**, Armin (2006): Das Theater der Unterdrückten – Wurzeln, Auswüchse und neue Triebe. In: spectACT. Verein für politisches und soziales Theater.

URL: [http://www.spectact.at/files/newsletter/Wurzeln\\_Auswuechse\\_und\\_neue\\_Triebe\\_.pdf](http://www.spectact.at/files/newsletter/Wurzeln_Auswuechse_und_neue_Triebe_.pdf)  
Zugriff: 09.08.2011.

**TdU Wien**: Grundsatzerklärung. Aus dem Portugiesischen übersetzt von Birgit Fritz.

URL: <http://www.tdu-wien.at/grundsatzerklärung.html> Zugriff: 26.03.2012.

**Thorau**, Henry (1989): Augusto Boal oder Die Probe auf die Zukunft. Vorwort. In: **Boal** Augusto (1989): Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nichtschauspieler. Frankfurt am Main: Suhrkamp. pp 9-16.

**Unsold**, Siegfried (Hg.) (1993): Brecht für Anfänger und Fortgeschrittene. Ein Lesebuch. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Villegas**, Juan (2000): Theaterdiskurse in Chile in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. In: **Adler**, Heidrun / **Woodyard**, George (Hg.) (2000): Widerstand und Macht: Theater in Chile. Frankfurt/Main: Vervuert Verlag. pp 15-38.

**Wagner**, Christoph (2001): Paulo Freire (1921-1997). Alphabetisierung als Erziehung zur Befreiung. In: E+Z Entwicklung und Zusammenarbeit. Herausgegeben von der Deutschen Stiftung für internationale Entwicklung (DSE). pp 17-19. URL: <http://www.inwent.org/E+Z/zeitschr/ez101-7.htm> Zugriff: 09.08.2011.

**Winckler**, Carlos Roberto / **Sitia Fornari**, Liege Maria / **Herz Genro**, Maia Elly / **Carraro**, Rosangela (2007): Paulo Freire relectured. Entwicklungslinien im Werk des brasilianischen Volksbildners. In: Journal für Entwicklungspolitik. Herausgegeben vom Mattersburger Kreis für Entwicklungspolitik an den österreichischen Universitäten. XXIII 3-2007. Wien: Mandelbaum Edition Südwind. pp 10-28.

**Wise**, Christopher (1997): Resurrecting the Devil: Notes on Ngũgĩ's Theory of the Oral-Aural African Novel. In: Research in African Literatures. Volume 28. 1997, Number 1. Bloomington: Indiana University Press. pp 134-140.

**Woodyard**, George (2000): Jorge Díaz: Chilenisches Theater aus dem Exil. In: **Adler**, Heidrun / **Woodyard**, George (Hg.) (2000): Widerstand und Macht: Theater in Chile. Frankfurt / Main: Vervuert Verlag. pp 105-118.

**Yarrow**, Ralph (2011): Vorwort. In: Fritz, Birgit (2011): InExActArt. Ein Handbuch zur Praxis des Theaters der Unterdrückten. Stuttgart: Ibidem Verlag. pp 15-19.



*Internetquellen / Websites*

**Amani Peoples Theatre**, Homepage. URL: <http://www.aptkenya.org/> Zugriff: 30.01.2012.

**Fenats**, Homepage. URL: <http://www.fenats.cl/> Zugriff: 18.02.2012.

**FIAN** International, Food First Information and Action Network. URL: <http://fian.org/> Zugriff: 25.02.1012.

**ITO** (International Theatre of the Oppressed Organisation): Yellow Pages. URL: <http://www.theatreoftheoppressed.org/en/index.php?useFlash=0> Zugriff: 25.03.2012.

**Kenya High Commission**, Homepage.

URL: <http://www.kenyahighcommission.net/khcontent/index.php> Zugriff: 11.02.2012.

**LaObra Socioteatral**, Blogspot. URL: <http://laobra.over-blog.com/> Zugriff: 01.02.2012.

**World Bank Group**, Homepage URL: <http://www.worldbank.org/> Zugriff: 10.02.1012.

*Zeitungsartikel:*

**Der Standard**, 09.02.2012: Das Gesicht der chilenischen Rebellion. URL: <http://derstandard.at/1328507347322/Jeanne-dArc-der-Anden-Das-Gesicht-der-chilenischen-Rebellion> Zugriff: 19.02.2012.

**Der Standard**, 14.10.2011: Protest gegen das teuerste Bildungssystem der Welt. URL: <http://derstandard.at/1318461177550/Protest-gegen-das-teuerste-Bildungssystem-der-Welt> Zugriff: 16.02.1012.

**DIE ZEIT**, 19.03.1982 Nr. 12 (19. März 1982) URL: <http://www.zeit.de/1982/12/Mutter-sing-fuer-mich>. Zugriff: 28.10.2009.

Forschungsaufenthalt in Chile: Oktober 2009 bis Februar 2010

*Qualitative narrative Interviews:*

**Sparza Sepúlveda**, Gisel (2009): Interview 08.11.2009. Unveröffentlicht.

**Cicurel**, Nadia (2009): Interview 24.11.2009. Unveröffentlicht.

*Teilnehmende Beobachtung:*

Teilnehmende Beobachtung, 13.+14.11.2009: TdU Workshop mit Nadia Cicurel in Concepción. Unveröffentlicht.

Teilnehmende Beobachtung, 08.11.2009: Straßenfest Coronel. Unveröffentlicht.

Teilnehmende Beobachtung, 17.11.-08.12.2009: Wöchentlicher Workshop in Casa Recre@ mit Nadia Cicurel. Unveröffentlicht.

Teilnehmende Beobachtung, 24.+25.10.2009: Straßenfest Callejarte - in Kooperation mit Casa Recre@, Concepción. Unveröffentlicht.

*Zur Verfügung gestelltes Material:*

**LaObra Socioteatral** (2011): Historial LaObra. Unveröffentlicht.

## 7. Abstract (Deutsch)

Sozialer Wandel durch Populäres Theater? In der Anfangsphase des Populären Theaters forderten TheateraktivistInnen weltweit einen radikalen Wandel der sozialen und politischen Strukturen, zugunsten benachteiligter und unterdrückter Bevölkerungsgruppen. In der weiteren Entwicklung ist ein Schwinden dieses anfänglich radikalen Standpunktes zugunsten eines gemäßigeren Ansatzes zu beobachten, bei welchem nicht mehr die radikale Umwälzung unterdrückter Strukturen verfolgt, sondern lediglich die Verbesserung von Lebenssituationen innerhalb des global kapitalistischen Systems angestrebt wird. Bereits in der Anfangsphase des Populären Theaters wurden TheateraktivistInnen durch staatliche Repression und Unterdrückung daran gehindert, das volle Potential ihrer Theateraktivitäten auszuschöpfen. Exemplarisch zeige ich dies anhand der staatlichen Unterdrückung des Kamĩĩĩĩĩ Theaterprojekts von Ngũgĩ wa Thiong’o in Kenia auf. Gegenwärtig sind auch Akteure der Entwicklungszusammenarbeit im Feld des Populären Theaters tätig. Dabei ist zu sehen, dass mithilfe der Methoden des Populären Theaters bereits vorgefertigte Lösungen und Ziele erreicht werden sollen. Hier fehlt die kritische Reflexion großräumiger Strukturen, die zu Armut, Hungernot und mangelnder sozialer Versorgung führen.

In meiner Diplomarbeit analysiere ich das Populäre Theater anhand der beiden Fallbeispiele Kenia und Chile. Ziel ist es Transformationsprozesse zwischen der frühen radikalen Phase der sechziger und siebziger Jahren und der aktuellen gemäßigten Phase des Populären Theaters aufzuzeigen, in welcher viel von der anfänglichen Radikalität eingebüßt wurde. Anhand der Theaterinitiativen von Ngũgĩ wa Thiong’o in den 1970er Jahren in Kenia und der Theatergruppe LaObra Socioteatral in Chile, welche aktuell mit den Methoden des Populären Theaters arbeitet, zeige ich auf, wie sich die Entwicklung des Populären Theaters auf ihre Aktivitäten auswirkte. Abschließend benenne ich Herausforderungen, die sich für TheateraktivistInnen ergeben, um durch Populäres Theater einen Bewusstwerdungsprozess und in weiterer Folge einen sozialen Wandel in Gang setzen zu können.

## **8. Abstract (English)**

Social change through Popular Theatre? In the beginning of Popular Theatre, theatre activists around the world were demanding a radical change of social and political structures in favour of underprivileged and oppressed population groups. Through its development, a decrease of the initial, rather radical point of view can be noticed, moving its focus from the turnover of oppressed structures to the improvement of life situations within a global capitalist system. While Popular Theatre was still in its initial stage, theater activists were deterred from tapping their full potential by governmental repression. As an example, the governmental repression of the Kamĩĩĩĩĩ theatre project by Ngũgĩ wa Thiong'o in Kenya will be shown. At present, also Development Cooperation is active in the field of Popular Theatre. It should be mentioned, that with methods of Popular Theatre initially defined goals are meant to be achieved. Here, a critical reflection of vast structures, which leads to poverty, famine and scarce social services, is missing.

In this thesis, Popular Theatre will be analyzed according to two case studies in Kenya and Chile with the aim of showing transformation processes from the early radical phase of the 60s and 70s to the present phase of Popular Theatre. By means of theatre initiatives of Ngũgĩ wa Thiong'o in the 70s in Kenya and the theatre group LaObra Socioteatral in Chile the influence of the development of Popular Theatre on its activities will be shown. In conclusion, challenges faced by theatre activists while trying to set an awareness process as well as social change in motion will be elaborated.

## 9. Lebenslauf

### Daniela Lucia Bichl

geboren am 09. April 1984 in Wien

Familienstand: ledig

### Anschrift

Lehmannngasse 3/4/14, 1230 Wien

### Kontakt:

daniela\_bichl@gmx.at

☎ +43 650 / 425 88 22

### Berufliche Erfahrung

seit 11/2011	Bildungskarenz
04/2010 – 10/2011	T-Systems Austria GesmbH Rennweg 97-99, 1030 Wien TSA Academy Support: Diverse administrative Tätigkeiten, interne Prozessabwicklungen
02/2005 – 09/2009	T-Systems Austria GesmbH Rennweg 97-99, 1030 Wien Welcome Center Mitarbeiterin Diverse administrative Tätigkeiten, interne Prozessabwicklungen, Kundenempfang
09/2004 – 05/2005	Don Gil Textilhandel GmbH SCS, Vösendorf Verkaufskraft
09/2003 – 07/2004	Preslmayr Rechtsanwälte OEG Dr. Karl Lueger Ring 12, 1010 Wien Abendsekretärin
09/2002 – 06/2003	ZARA Österreich Clothing GmbH SCS, Vösendorf Verkaufskraft
<b>Aktivitäten</b>	
seit 11/2011	<i>Filmprojekt: ¿Regresar?</i> – Dokumentarfilm über Exilchilenen in Verbindung mit den Methoden des Theaters der Unterdrückten. 11/2011: Leitung eines TdU-Workshops in Göteborg / Schweden 03/2012: Leitung eines TdU-Workshops in Wien / Österreich.

<b>05/2011</b>	POLIS Politik lernen in der Schule. Aktionstage Politische Bildung, Mai 2011. Co-Leitung eines Workshops an der Fachmittelschule Steingasse 25, 1230 Wien.
<b>10/2010</b>	Teilnahme an Theater der Unterdrückten- Workshop: " <i>The Aesthetics of the Oppressed</i> " unter der Leitung von Olivar Bendalek. Porto, Portugal.
<b>2010</b>	"Las Huellas de Viena" Co-Leitung eines Theaterprojekts zum Thema: „ <i>Kulturelle Diversität in Wien</i> “ In Kooperation mit dem Verein <i>Theater der Unterdrückten Wien</i> und mit dem Kulturverein <i>Stadtteilzentrum Simmering - Centro Once</i> .
<b>07/2010</b>	„ <i>Living Plurality in Vienna</i> “ - Workcamp des SCI Wien Leitung eines Theater der Unterdrückten-Workshops mit Jugendlichen

#### Ausbildung

---

<b>seit 2005</b>	Studium der Internationalen Entwicklung, Universität Wien
<b>1998 - 2003</b>	HLTW Bergheidengasse 5-19, 1130 Wien
<b>1994 – 1998</b>	AHS Singrienergasse 19-21, 1120 Wien

#### Zusätzliche Ausbildung:

---

<b>02/2007 – 05/2007</b>	Ausbildung zum Flüchtlingsbuddy Wiener Integrationshaus Engerthstraße 161-163, 1020 Wien
--------------------------	--

#### Auslandsaufenthalte:

---

<b>09/2009 – 02/2010</b>	Forschungsaufenthalt in CHILE Forschungsarbeiten zum Thema „Populäres Theater in Kenia und Chile Zusammenarbeit mit der Theatergruppe LA OBRA SOCIOTEATRAL in Concepción
<b>09/2007</b>	Freiwilligenarbeit in GUATEMALA Proyecto Mosaico Guatemala 3a Avenida Norte 3, Antigua Guatemala

#### Sprachen

---

Deutsch	Muttersprache
Englisch	Sehr gut in Wort und Schrift
Spanisch	Sehr gut in Wort und Schrift
Französisch	Grundkenntnisse